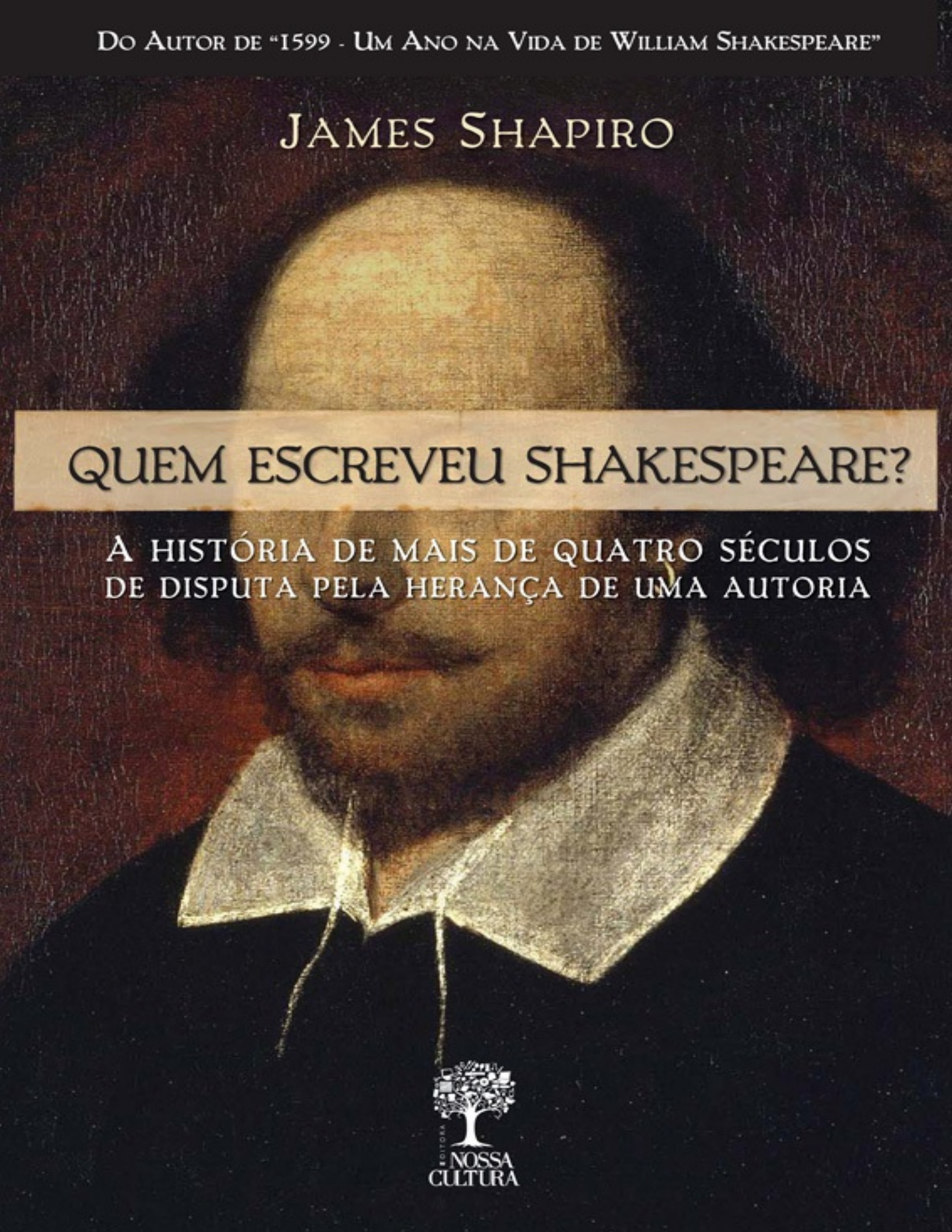
Do Autor de "1599 - Um Ano na Vida de William Shakespeare"

James Shapiro

Quem escreveu Shakespeare?

A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria



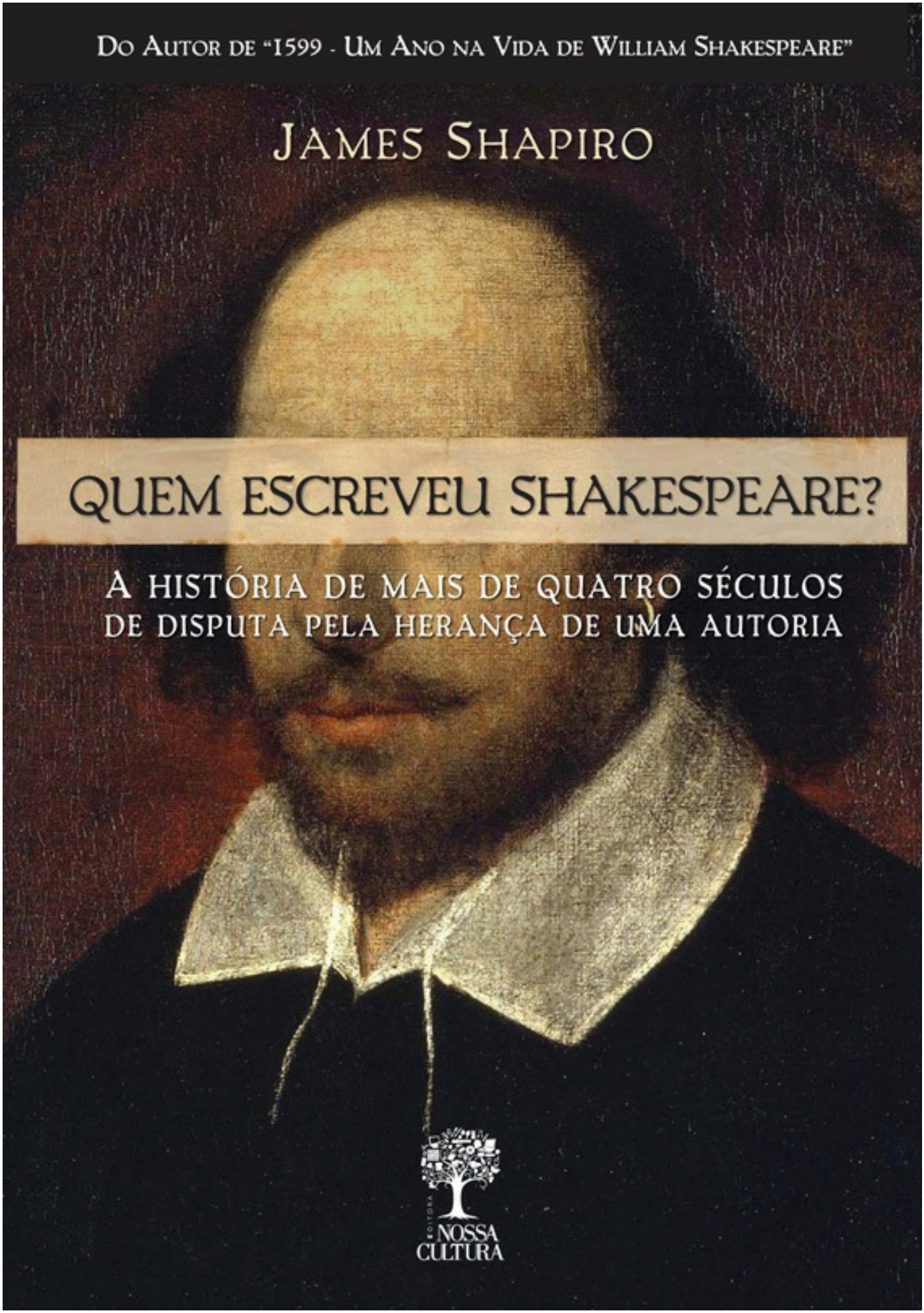
Editora Nossa Cultura

Do Autor de "1599 - Um Ano na Vida de William Shakespeare"

James Shapiro

Quem escreveu Shakespeare?

A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria



Editora Nossa Cultura

QUEM ESCREVEU SHAKESPEARE?

A HISTÓRIA DE MAIS DE QUATRO SÉCULOS DE DISPUTA PELA HERANÇA DE UMA AUTORIA

JAMES SHAPIRO

Tradução

Christian Schwartz
Liliana Negrello

Revisão Técnica

Caetano W. Galindo

NOSSA CULTURA

Título Original: Contested Will: Who Wrote Shakespeare?

Copyright © 2010 James Shapiro

Todos os direitos reservados pela Editora Nossa Cultura, 2012.

Editor: Paulo Fernando Ferrari Lago

Coordenação Editorial: Claudio Kobachuk

Coordenação Gráfica: Renata Sklaski

Tradução: Liliana Negrello e Christian Schwartz

Revisão Técnica: Caetano W. Galindo

Revisão: Tania Growoski e Adriana Gallego Mateos

Capa e Diagramação: Adalbacom Design Gráfico e Comunicação

Nota: A edição desta obra contou com o trabalho, dedicação e empenho de vários profissionais. Porém podem ocorrer erros de digitação e impressão. Grafia atualizada segundo o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

EDITORA NOSSA CULTURA LTDA

Rua Grã Nicco, 113 – Bloco 3 – 5º. andar

Mossunguê

Curitiba - PR – Brasil

Tel: (41) 3019-0108 – Fax: (41) 3019-0108

http://www.nossacultura.com.br

Arquivo ePub produzido pela VIEW Comunicação

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Index Consultoria em Informação e Serviços Ltda.

Curitiba-PR

Shapiro, James

S529 Quem escreveu Shakespeare? A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria.— Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

376 p.

Tradução de: Contested Will.

ISBN 978-85-8066-089-0

1. Shakespeare, William, 1564-1616 — Crítica e interpretação. 2. Crítica literária. I. Título.

CDD (20ª ed.) 820

Nota à tradução

Em um livro como este que o leitor tem agora nas mãos, os tradutores enfrentam um desafio adicional, para além da acuidade e atenção com que, sempre, se deve encarar a transposição de uma obra, qualquer obra, entre duas línguas. Por se tratar de estudo de um dos maiores especialistas em Shakespeare do mundo, talvez a tarefa de sua tradução devesse ficar a cargo de um expert brasileiro da mesma estatura, tal é o grau de detalhamento – e a necessidade de conhecimento específico – do contexto, a Inglaterra elisabetana, em que o bardo inglês viveu e produziu. Sem falar na expansão temporal, para antes e depois desse período, que a própria natureza do argumento aqui desenvolvido exigia, e com isso mais erudição ainda. Inevitável tanto o jargão – e, pior, de época, como nos termos de teatro correntes ao tempo de Shakespeare – quanto a citação frequente de textos clássicos nunca antes vertidos ao português; ou, ainda, a menção a uma infinidade de títulos de peças, poemas, ensaios igualmente inéditos em livro no Brasil.

Mas o que exigiria mesmo uma especialização que não temos, cobrando outra solução, são os inúmeros excertos da obra do próprio Shakespeare, saídos de peças e poemas publicados ou não como de sua autoria – e quase sempre em versos metrificados e rimados em inglês elisabetano. Nem mesmo uma consulta ampla a todas as traduções do bardo existentes no Brasil e em Portugal evitaria que acabássemos obrigados a cometer a imprudência de, em muitas das citações, traduzirmos Shakespeare por conta própria.

A solução foi trazer um especialista de verdade para a equipe: Caetano W. Galindo. Responsável pela revisão técnica deste livro, tornou-se também o tradutor de todas as ditas citações (de Shakespeare como de outros contemporâneos) – as quais o leitor, portanto, poderá saborear em primeira mão e nas versões de um dos melhores tradutores brasileiros em atividade, além de poeta e professor de primeira. Os versos ou linhas originais dos poemas e peças traduzidos por Galindo aparecem igualmente em rodapé nas respectivas páginas, para aqueles que pretendam apreciá-los ainda mais a fundo.

Por fim, nem mesmo três cabeças tradutoras trabalhando juntas conseguiram preservar o trocadilho presente no título original deste livro: Contested Will, em que a segunda palavra pode ser lida tanto como "legado" ou "herança" quanto em alusão ao apelido de Shakespeare, Will, abreviado de seu primeiro nome; o que não muda é a disputa, a contestação (expressa em contested) de Will e seu legado, tema da brilhante investigação de James Shapiro para responder à pergunta que, afinal, acabou sendo o título adotado para esta edição brasileira: Quem Escreveu Shakespeare?

Para Luke

Sumário

Prólogo

1 SHAKESPEARE

2 Bacon

3 Oxford

4 Shakespeare

EPÍLOGO

Ensaio Bibliográfico

Agradecimentos

Lista de ilustrações

Capa: *William Shakespeare* (Chandos Portait), óleo sobre tela atribuída a John Taylor, National Portrait Gallery - London. Imagem de domínio público.

p. 1: "Deixo para minha esposa minha segunda melhor cama", do testamento de Shakespeare, 1616. Sob permissão dos National Archives.

p. 17: *O Infante Shakespeare Secundado pela Natureza e pela Paixão*, de George Romney, em gravura de Benjamin Smith, 1799. Sob permissão da Folger Shakespeare Library.

p. 19: Retrato (fonte: *Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Head and Seal of William Shakspeare,* de Samuel Ireland, Londres, 1796)

p. 25: Carta da Rainha Elizabeth (fonte: *Miscellaneous Papers,* de Samuel Ireland)

p. 27: Página do manuscrito de Rei Lear (fonte: *Miscellaneous Papers,* de Samuel Ireland)

p. 59: Shakespeare e Anne Hathaway, artista desconhecido, c. 1860. Sob permissão da Folger Shakespeare Library.

p. 91: Francis Bacon por William Marshall a partir de Simon de Passe, 1641. Sob permissão da National Portrait Gallery.

p. 93: Delia Bacon (fonte: *Delia Bacon: A Biographical Sketch*, de Theodore Bacon, Boston, 1888)

p. 125: Helen Keller e Mark Twain, 1902, fotografia de E.C. Kopp. Sob permissão da American Foundation of the Blind, Helen Keller Archives.

p. 135: Cilindro Cifrante no frontispício do volume 2 de *Sir Francis Bacon's Cypher Story*, de Orville Ward (Detroit, 1894).

p. 169: Edward De Vere, décimo sétimo conde de Oxford, por Joseph Brown a partir de George Perfect Harding, 1848. Sob permissão da National Portrait Gallery.

p. 171: Sigmund Freud com Otto Rank, Karl Abraham, Max Eitingon, Ernest Jones, Hanns Sachs e Sandor Ferenczi, 1922. Sob permissão do Freud Museum, Londres.

p. 183: John Thomas Looney. Sob permissão da Shakespeare Authorship Trust.

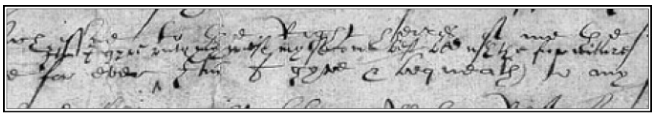
p. 245: William Shakespeare por Martin Droeshout, 1623. Sob permissão da National Portrait Gallery.

p. 247: Sala de aula de uma guilda, Stratford-upon-Avon. Sob permissão da Shakespeare Birthplace Trust.

p. 291: "Por mim, William Shakespeare", do testamento de Shakespeare, 1616. Sob permissão dos National Archives.

QUEM ESCREVEU SHAKESPEARE?

Prólogo



"Deixo para minha esposa minha segunda melhor cama",
do testamento de Shakespeare, 1616.

Este é um livro sobre quando e por que muitas pessoas começaram a questionar se William Shakespeare escreveu de fato as peças a ele atribuídas e, se não o fez, quem as teria escrito.

Há um surpreendente consenso, tanto por parte dos céticos quanto dos que defendem a autoria de Shakespeare, sobre o momento em que a controvérsia começou. Ao se buscar os fatos a respeito, seja no *Dictionary of National Biography* [Dicionário de Biografias Nacionais] ou na *Wikipedia*, a mais antiga alegação documentada remonta a 1785, quando James Wilmot, um acadêmico de Oxford que viveu a alguns poucos quilômetros de Stratford-upon-Avon, começou a procurar no local livros, papéis ou qualquer indicação de que Shakespeare tivesse sido um escritor – e acabou de mãos vazias. Gradualmente, Wilmot chegou à conclusão de que alguém, muito provavelmente sir Francis Bacon, havia escrito as peças. Wilmot nunca publicou o que descobriu e, perto do final da vida, queimou todos os seus escritos. Mas, antes de morrer, conversou com um colega acadêmico, um quacre de Ipswich chamado James Corton Cowell, que mais tarde compartilhou as impressões do colega com os membros da Ipswich Philosofic Society.

Cowell falou a respeito em algumas palestras proferidas em 1805, que sobreviveram em um manuscrito agora localizado na Senate House Library, da University of London, no qual ele confessava ser "um renegado" da "fé" shakespeariana. Cowell fora convertido pelo argumento de Wilmot de que "não há nos escritos de Shakespeare nada que pudesse ser feito sem a instrução longa e precocemente iniciada de um erudito, de um homem viajado, de um homem associado aos grandes e aos cultos. E não há, no que se conhece da vida de Shakespeare, qualquer coisa que comprove que ele tinha tais qualidades". A Wilmot são creditados os primeiros questionamentos, já no fim do século XVIII, sobre o abismo sem ponte que separa os fatos da vida de Shakespeare e o que as peças e poemas revelam sobre a instrução e a experiência de seu autor. Mas tanto Wilmot quanto Cowell estavam muito à frente de seu tempo, e quase meio século se passaria antes que a controvérsia ressurgisse de forma séria.

Desde 1850, mais ou menos, milhares de livros e artigos foram publicados defendendo que outra pessoa, que não Shakespeare, escreveu as peças. No começo, os bibliógrafos tentaram catalogar o número de trabalhos inspirados pela controvérsia. Em 1885, a lista continha 255 itens; em 1949, saltara para 4.500. Ninguém se atreveu a continuar contando depois disso e, na era dos *blogs*, *websites* e fóruns *on-line* é impossível fazer justiça à quantidade de energia que foi – e continua sendo – devotada a esse assunto. Com o tempo, e por uma série de razões, artistas de ponta e intelectuais de todos os tipos se juntaram ao time dos céticos. Não consigo pensar em qualquer outra

conexão possível entre Henry James e Malcolm X, Sigmund Freud e Charlie Chaplin, Helen Keller e Orson Welles, Mark Twain e sir Derek Jacobi.

Não é fácil se manter a par de todos os candidatos promovidos a autores das peças e poemas de Shakespeare. Hoje em dia, os principais concorrentes "são Edward de Vere (o conde de Oxford) e sir Francis Bacon". Christopher Marlowe, Mary Sidney, o conde de Derby e o conde de Rutland atraíram seguidores fervorosos, embora em menor quantidade. E mais de cinquenta outros nomes também foram apresentados como candidatos – trabalhando sozinhos ou coletivamente – incluindo sir Walter Raleigh, John Donne, Anne Whateley, Robert Cecil, John Florio, sir Philip Sidney, o conde de Southampton, a rainha Elizabeth e o rei Jaime. Fazer uma lista completa não traria grande proveito, mesmo porque estaria logo desatualizada. Durante o tempo em que trabalhei neste livro, quatro novos nomes haviam surgido: o poeta e cortesão Fulke Greville, o rebelde irlandês William Nugent, a poeta Aemelia Lanier (que tinha ascendência judaica e foi considerada por alguns a anônima Dama Negra dos sonetos) e o diplomata elisabetano Henry Neville. Novos candidatos vão, certamente, aparecer nos próximos anos. Os capítulos que se seguem são focados em Francis Bacon e no conde de Oxford – cujas candidaturas são as mais bem documentadas e as que fazem mais sentido. Mas os dois não foram escolhidos por eu acreditar particularmente que são candidatos mais fortes do que os outros. É que um estudo exaustivo de todos eles – que incluísse tanto os que têm pesquisas mais avançadas quanto os mais recentes – seria ao mesmo tempo tedioso e fútil e, por razões que em breve ficarão claras, Bacon e Oxford podem ambos ser considerados representativos.

Muito do que vem sendo escrito sobre a autoria das peças de Shakespeare toma contornos de uma história de detetive, o que não chega a ser surpreendente, já que a questão da autoria e sua "trama secreta" emergiram no mesmo momento histórico. Como todas as boas histórias desse tipo, o mistério de Shakespeare só pode ser solucionado determinando quais evidências são verossímeis, refazendo seus passos e evitando as pistas falsas. Meu próprio relato, nas páginas que se seguem, não foge disso. Passei os últimos 25 anos pesquisando e ensinando as palavras de Shakespeare na Columbia University. Para alguns, isso automaticamente me desqualificaria a escrever de forma isenta sobre a controvérsia, já que meus esforços profissionais dos últimos anos comprometeriam minha objetividade. Outros chegaram até mesmo a sugerir que há uma conspiração em curso entre professores que ensinam Shakespeare e instituições de ensino – com estudiosos sendo pagos para suprimir informações que poderiam minar a autoria de Shakespeare. Se isso de fato acontece, alguém esqueceu de colocar meu nome na lista.

Minha experiência acadêmica me ensinou a ser cético em relação a afirmações históricas não comprovadas, mesmo aquelas que outros estudiosos de Shakespeare levam em conta. No doutorado, quis escrever minha tese sobre "Shakespeare e os judeus", mas fui informado de que, como não havia judeus na Inglaterra de Shakespeare, não existia uma questão judaica e eu deveria voltar minha atenção para outro tema. Foi o que fiz, relutante. Mas, anos depois, após uma boa dose de pesquisa, descobri que as duas afirmações eram falsas: na verdade, havia uma pequena comunidade de judeus vivendo na Londres elisabetana e muitos grandes escritores ingleses da época debatiam-se, em suas obras, com as questões da diferença judaica (num esforço para atingir uma melhor compreensão do que constituía a identidade inglesa). Essa experiência, e o livro que floresceu dela, me ensinaram a

importância de revisitar verdades universalmente reconhecidas.

E agora eu tinha um assunto renegado por acadêmicos sérios especializados em Shakespeare: a questão da autoria. Mais de um colega shakespeariano ficou decepcionado ao saber que eu empenhava minhas energias nisso. Como se, de alguma forma, eu estivesse cometendo um desperdício de meu tempo e talento, ou pior, como se estivesse flertando com o lado negro. Com isso, fiquei ainda mais interessado em descobrir por que esse assunto permanece praticamente um tabu nos círculos acadêmicos e quais seriam as consequências desse silêncio coletivo. Uma coisa é certa: a decisão dos estudiosos tradicionais de ignorar a questão da autoria não a enfraqueceu. Ao contrário, mais pessoas do que nunca parecem atraídas pelo tema. E como proeminentes shakespearianos – com a notável exceção de Samuel Schoenbaum, Jonathan Bate, Marjorie Garber, Gary Taylor, Stanley Wells e Alan Nelson – abandonaram a questão, leitores em geral, sempre curiosos sobre o assunto, normalmente se informam por meio dos livros e *websites* de autores convencidos de que Shakespeare jamais poderia ter escrito as peças.

Tive uma comprovação disso não muito tempo atrás quando me encontrei com um grupo de garotos de nove anos de idade, em uma escola de ensino fundamental, para falar sobre a poesia de Shakespeare. Quando, perto do final da aula, perguntei se alguém tinha alguma questão, um dos meninos mais quietos levantou a mão esquerda e disse: "Meu irmão falou que não foi Shakespeare quem realmente escreveu *Romeu e Julieta*. É verdade?". Era o tipo de pergunta que estava acostumado a ouvir de alunos de graduação no primeiro dia de meu curso sobre Shakespeare, ou da plateia, em palestras, mas não esperava que as dúvidas sobre a autoria de Shakespeare tivessem chegado à quarta série.

Algum tempo depois, na Bank Street, melhor livraria infantil da cidade de Nova York, encontrei uma colega do departamento de História comprando uma pilha de livros para sua filha de doze anos. No topo, estava um volume de literatura juvenil de Elise Broach chamado *Shakespeare's Secret* [O Segredo de Shakespeare] que, fiquei sabendo pelos vendedores da loja, era um livro bastante popular. Comprei um exemplar. É uma história de detetive fascinante e agitada sobre um colar de diamantes que um dia pertencera à rainha Elizabeth. O mistério do colar só é resolvido quando outro mistério, sobre quem teria escrito as peças de Shakespeare, é desvendado.

O pai da jovem heroína do livro é um estudioso de Shakespeare do "Maxwell Elizabethan Documents Colletion em Washington, D.C." (cujo "teto alto e abobadado" e as "mesas de madeira longas e lustrosas" guardam uma semelhança impressionante com a Folger Shakespeare Library da vida real). Ele diz à filha curiosa que não "há nenhuma prova clara, mas existem pistas intrigantes", de que "Edward de Vere, o 17° conde de Oxford" era "o homem que talvez fosse Shakespeare". Quando a garota pergunta ao pai por que as pessoas acham que Oxford poderia ter escrito as peças, ele explica que o conde tinha "as credenciais perfeitas, realmente. Ele era inteligente, bem-educado, viajado" e "acontecimentos de sua infância têm uma semelhança fascinante com eventos das peças de Shakespeare". Ele acrescenta que "a maioria dos estudiosos ainda prefere Shakespeare", embora "ao longo dos anos, Oxford tenha emergido como uma possibilidade real". Não demora muito para que a garota suspeite que Shakespeare não é o autor das peças no final das contas. Na página 45, depois de

ficar sabendo que Shakespeare "não conseguia nem mesmo soletrar seu próprio nome", ela decide: "Tudo bem, então talvez ele não tenha escrito as peças".

Uma estranha reviravolta na história sugere que a rainha Elizabeth e o conde de Oxford teriam tido um relacionamento clandestino, o que explicaria por que Oxford não podia reivindicar o crédito pelas peças falsamente atribuídas a Shakespeare. "Se houvesse alguma conexão entre a rainha Elizabeth e Oxford, a realeza poderia ficar manchada pelas ambições do conde como dramaturgo." No final, o segredo do colar revela "que Edward de Vere era filho de Elizabeth". Mais surpreendente ainda é a sugestão de que a relação entre mãe e filho não terminaria por aí, pois quando se tornou adulto, Oxford "poderia ter sido amante da rainha" também.

Elise Broach oferece uma nota do autor, na qual explica que "a sugestão de que Edward de Vere poderia ter sido Shakespeare é convincente", e que, embora "não haja provas de que Edward de Vere fosse filho de Elizabeth I, há claras evidências de que existia uma conexão entre eles, e a ideia de que ele possa ter sido seu amante ou filho continua em discussão". Quanto à sua própria posição: "como historiadora (ela se graduou em História pela University of Yale), não considero a ideia completa o suficiente – ainda – para derrubar o homem de Stratford de seu pedestal literário. Como romancista, estou mais convencida".

Terminei o livro aliviado de o garoto de nove anos ter me perguntado sobre a autoria de Shakespeare e não sobre o possível relacionamento incestuoso da rainha Elizabeth. A questão de como crianças em idade escolar foram levadas a duvidar de que Shakespeare tenha escrito as peças estava respondida, mas a resposta apenas alimentou outras perguntas ainda mais intrigantes: o que leva uma escritora séria e bem informada como Elise Broach a chegar a essa conclusão? Que suposições subjacentes – sobre a identidade secreta, a cultura literária elisabetana e, especialmente, a natureza autobiográfica das peças – permitiram que as dúvidas sobre a autoria de Shakespeare decolassem? E quando e por que tais mudanças de compreensão ocorreram?

Ao tomar essas questões como assunto principal, este livro se diferencia das obras anteriores sobre a polêmica da autoria. Essas obras se concentraram quase que exclusivamente no *que* as pessoas alegam, ou seja, se teria sido Shakespeare ou alguma outra pessoa que escreveu as peças. Os melhores desses livros – e há vários deles que são excelentes, escritos tanto por defensores de Shakespeare quanto por céticos – apresentam argumentos sólidos de ambas as partes (Shakespeare e seus muitos rivais). Consultando-os, ou consultando alguns grupos de discussão *on-line* como *"The Shakespeare Fellowship"* (com viés pró-Oxford), *"The Forest of Avon"* (a favor de Shakespeare), ou *"Humanities. Literature. Authors. Shakespeare"* (para checar o nível sórdido a que a discussão pode chegar), é possível ter uma noção de onde as linhas de batalha estão posicionadas, mas não fica claro como chegamos a esse ponto e como poderemos ir além do que parece uma interminável guerra de trincheiras.

Os estudiosos de Shakespeare insistem em que Christopher Marlowe não poderia ter escrito peças que datam de até 1614 porque foi morto em 1593, e que o conde de Oxford também não poderia ser o autor porque morreu em 1604, antes de *Rei Lear, Macbeth* e outras oito peças terem sido escritas. Os defensores de Marlowe argumentam que ele não foi, na verdade, assassinado; seu

assassinato teria sido forjado, enquanto o escritor se mudava secretamente para o continente, onde escreveria as peças hoje conhecidas como sendo de Shakespeare. Oxfordianos respondem que, apesar do que os acadêmicos ortodoxos dizem, ninguém sabe ao certo as datas de muitas das últimas peças de Shakespeare – e, de qualquer forma – Oxford poderia tê-las escrito antes de morrer. Ao que os shakespearianos argumentam que não há uma única prova documental que ligue a mais ninguém a autoria das peças. Defensores dos candidatos rivais afirmam que há muitas evidências circunstanciais – e, além disso, muitas razões para duvidar dos que defendem Shakespeare. Com as posições demarcadas, o debate se provou vão e autocentrado. A única coisa que mudou ao longo do tempo foi a facilidade de transmitir as opiniões. Até vinte anos atrás, elas eram repassadas principalmente por meio de livros e artigos. De lá para cá, a internet tem desempenhado um papel crucial. Os que negam a autoria de Shakespeare, há muito sem possibilidade de publicar seus trabalhos em revistas acadêmicas ou editoras universitárias, estão, agora, aproveitando a igualdade de condições oferecida pela internet, especialmente em *sites* democráticos e de ampla consulta como a *Wikipedia*.

Meu interesse, repito, não está centrado no que as pessoas pensam – o que tenho afirmado repetidas vezes em termos inequívocos – e, sim, em por que elas pensam assim. Sem dúvida, minha atitude está ligada ao fato de eu viver num mundo em que a verdade é muitas vezes vista como relativa e no qual a mídia tradicional está comprometida em sempre mostrar dois lados de cada história. Um mundo em que os grupos se fecham em oposição e proponentes gravitam ao redor de seus semelhantes, reforçando suas crenças em comunidades nas quais todos pensam da mesma forma (e que, talvez por isso, não se permitam realmente pensar). Há os que acreditam no *design* inteligente e os que fizeram voto de fidelidade à teoria da evolução; os que acreditam que a vida começa no momento da concepção e os que não acreditam nisso. Há aqueles cuja visão de mundo é pautada, para melhor e pior, pela conspiração, de forma que, enquanto a maioria está convencida de que os astronautas andaram na lua, esse grupo acredita que o evento foi encenado. Mais preocupante, há aqueles que sobreviveram ao holocausto e os que duvidam que ele sequer tenha acontecido. Não acredito que a verdade seja sempre relativa e que haja sempre dois lados para cada história. Ao mesmo tempo, não quero fazer uma comparação ingênua entre a controvérsia de Shakespeare e qualquer desses outros assuntos. Seria um erro fazê-lo, exceto pelo fato de que meu tema também se sustenta em suposições subjacentes e noções de evidências que não podem ser conciliadas. No entanto, diferentemente das outras controvérsias, acho que é possível entender por que as pessoas passaram a acreditar no que acreditam no caso de Shakespeare. E é parcialmente na esperança de ter descoberto isso que escrevi este livro.

Convém dizer a esta altura que acredito que William Shakespeare escreveu as peças e poemas atribuídos a ele, uma visão que permanece inabalada mesmo com os muitos anos de estudo que tenho dedicado ao assunto (e até o final deste livro vou explicar mais detalhadamente por que penso assim). Mas levo muito a sério o fato de alguns escritores e pensadores brilhantes, que têm grande importância para mim – como Sigmund Freud, Henry James e Mark Twain –, terem duvidado que Shakespeare seja o autor das peças. Através de suas reflexões publicadas e não publicadas sobre o assunto, compreendi de forma mais nítida o que é contestado e, finalmente, o que está em jogo no debate da autoria. O trabalho deles também ajudou a desvendar o mistério no cerne da controvérsia:

por que, depois de quase dois séculos, tantas pessoas começaram a questionar se Shakespeare escreveu as peças?

Há outro mistério, frequentemente e facilmente confundido com esse, que não posso resolver, e que continua a assombrar shakespearianos e céticos na mesma medida: o que levou esse dramaturgo (seja quem for, ele ou ela) a se tornar um escritor tão extraordinário? Os anos de formação de William Shakespeare – especialmente a década entre seu casamento com Anne Hathaway, no começo da década de 1580, e sua reaparição em Londres nos anos 1590, já então um aspirante a poeta e dramaturgo – são chamados de "anos perdidos" com razão. Durante esse tempo, terá sido ele advogado, açougueiro, soldado ou professor num colégio católico de Lancashire, como propuseram alguns? Simplesmente não sabemos. Não menos inescrutável é a herança contestada à qual Shakespeare afixou sua assinatura em 1616. As três páginas que sobreviveram do documento não fazem menção a seus livros e manuscritos. E, notoriamente, a única coisa que Shakespeare deixou para sua esposa Anne foi sua "segunda melhor cama". Não apenas a natureza do casamento, mas também do caráter de Shakespeare parecem ligados a essa herança. Estaria ele se referindo, talvez, à cama de hóspedes ou, alternativamente, ao leito conjugal que tinham compartilhado? Teria ele sido deliberadamente maldoso com a esposa no testamento, ou estaria simplesmente partindo do pressuposto de que um terço de sua propriedade – a cota da viúva – seria automaticamente dela? Não sabemos e provavelmente nunca saberemos, embora tais questões sem resposta continuem a alimentar o mistério que envolve a vida e a obra do escritor.

Com esses desafios em mente, este livro se propõe, primeiramente, a traçar as origens da controvérsia antes mesmo de considerar por que muitos escritores formidáveis vieram a questionar a autoria de Shakespeare. Percebi logo que os biógrafos de Freud, Twain e James não se interessaram em analisar muito profundamente as dúvidas desses autores sobre Shakespeare. Como resultado, encontrei algo raro nos estudos sobre o bardo: material arquivado não analisado e, em alguns casos, até mesmo desconhecido. Também revisitei os trabalhos de duas das figuras mais influentes nessa controvérsia: a americana supostamente "louca", Delia Bacon, primeira a defender a hipótese de Francis Bacon, e o professor J.T.Looney, primeiro a propor que Edward de Vere, o 17° conde de Oxford, era o verdadeiro autor das peças. Para um debate que depende, em grande medida, de como as pessoas entendem o relacionamento entre a vida e a obra de Shakespeare, infelizmente, pouca atenção tem sido direcionada a considerar como as visões de mundo e experiências de Bacon e Looney determinaram a trajetória de suas teorias da autoria. Acadêmicos de ambos os lados do debate se descuidaram muito ao tomar esses dois polemistas ao pé da letra.

Mais do que com qualquer outro assunto que eu já tenha estudado, a questão da autoria é repleta de falsificações e fraudes. E, a esta altura, me aproximo de qualquer alegação sobre a identidade de Shakespeare com cautela, levando em conta quando cada descoberta foi feita e como ela alterou as suposições biográficas anteriores. Também comecei a entender que a controvérsia da autoria se transformou em um punhado de ideias que têm pouco a ver diretamente com Shakespeare, mas que alteraram profundamente a forma como sua vida e seu trabalho são lidos e interpretados. Algumas dessas ideias surgiram em debates sobre textos bíblicos, outras, em debates sobre livros clássicos. E outras ainda, nas crenças emergentes relacionadas a uma essência autobiográfica. Embora as pessoas

de ambos os lados da controvérsia apreciem a ideia de se considerarem livres-pensadoras, suas visões são fortemente limitadas por algumas correntes poderosas que despontaram no começo do século XIX.

Shakespeare é produto de um mundo pré-moderno, ao passo que a controvérsia da autoria é uma criação da modernidade. Ou seja, é um perigo observar o passado com olhos contemporâneos – e esse perigo vai do risco de interpretar o que a herança contestada de Shakespeare pode realmente significar até o de assumir que os escritores da época usavam experiências pessoais em suas obras. Um objetivo secundário deste livro é mostrar, portanto, que Shakespeare não é nosso contemporâneo, e também não é tão universal quanto gostaríamos que fosse. Ideias anacrônicas, especialmente de como podemos ter acesso à vida dos escritores através de suas peças e poemas, são uma característica tanto dos que defendem a autoria de Shakespeare quanto dos céticos. Desse ponto de vista, a oposição de longa data entre os dois grupos se torna enganosa, pois eles têm mais em comum do que qualquer um dos lados estaria disposto a conceder. Essa visão compartilhada, embora apenas de forma implícita, pode na verdade ajudar a explicar a hostilidade que define o relacionamento entre os grupos hoje. E, no livro, pretendo sugerir que podem existir maneiras mais úteis de definir os lados desse debate. Também argumentarei que os estudiosos de Shakespeare, do final do século XVIII até hoje, têm uma responsabilidade maior do que se imagina tanto no surgimento quanto na perpetuação da controvérsia da autoria.

Os indícios que fui descobrindo enquanto pesquisava para escrever este livro tornavam difícil imaginar por que alguém, antes de 1840, argumentaria que Shakespeare não escreveu suas peças. Porém, essa premissa era irreconciliável com a história da controvérsia mencionada anteriormente, que remonta a James Wilmot, em 1785, ou pelo menos a James Cowell, em 1805. Ciente desse fato desconfortável, aguardei até o final de minha pesquisa para consultar o manuscrito de Cowell na coleção de livros raros da Durning-Lawrence Library, na Senate House Library, em Londres. Antes de examiná-lo, sabia sobre ele tanto quanto qualquer outra pessoa que tivesse lido sobre esse texto jamais publicado e raramente examinado. O manuscrito é uma das joias da grande coleção de materiais ligados à vida e obra de Francis Bacon, reunida, com grande dificuldade, por sir Edwin Durning-Lawrence e, após sua morte, em 1914, por sua viúva, Edith Jane Durning Smith, que compartilhava o vivo interesse do marido na controvérsia da autoria. Após sua morte, em 1929, a coleção foi doada à University of London e, em 1931, a transferência de todo o material foi concluída. Um ano depois, um dos principais eruditos britânicos, Allardyce Nicoll, anunciou, nas páginas do suplemento literário do *Times*, num ensaio intitulado "The First Baconian" [O Primeiro Baconiano], a descoberta das palestras de Cowell. Foi Nicoll quem juntou as peças do quebra-cabeça, apoiando-se vigorosamente em uma biografia escrita em 1812 pela sobrinha de Wilmot, Olivia Wilmot Serres. Os escritos de Serres, embora não mencionem o encontro de seu tio com Cowell ou a pesquisa sobre Shakespeare, ao menos confirmavam que Wilmot era um homem das

letras, que tinha vivido perto de Stratford, que era um admirador de Francis Bacon e que, de fato, havia queimado seus papéis. Nicoll teve menos sucesso ao tentar rastrear James Corton Cowell, concluindo que ele "ao que tudo indica, foi um quacre" que, "provavelmente, teria um parentesco próximo com o conhecido orientalista E.B.Cowell, nascido em Ipswich em 1828".

Armado dessas informações, voltei-me às palestras em si – uma leitura das mais interessantes: pela forma como Cowell começa afirmando-se um shakespeariano que, após o encontro com Wilmot, mudou de posição; pelo fato de Cowell contar que Wilmot teria antecipado uma leitura muito aceita de *Trabalhos de Amor Perdidos* em um século; e, talvez ainda mais fascinante, porque conta que Wilmot havia descoberto histórias sobre "tipos estranhos que vivem em Stratford-upon-Avon ou nas proximidades, a quem Shakespeare devia conhecer", incluindo "um certo homem de extremas feiúra e altura que chantageava os fazendeiros com ameaças de amaldiçoar o gado", assim como "a lenda de uma chuva de tortas nos festejos do entrudo [Shrovetide] e histórias de homens que acabaram aleijados ao serem atingidos pelas tortas". Fiquei triste por Cowell não ter tomado notas mais detalhadas.

E, então, meu coração deu um pulo quando me deparei com as seguintes palavras: "é estranho que Shakespeare, cujos melhores anos foram gastos com uma vocação literária rentável, tenha retornado a um vilarejo obscuro sem exercer nenhuma atividade intelectual e assumindo negócios tão pouco românticos como de empréstimos e de comércio de malte". A frase pode parecer inócua; estudiosos e céticos há muito chamaram a atenção para esses fatos conhecidos dos negócios de Shakespeare. Mas, tendo me concentrado mais no *quando* do que no *que* as pessoas pensaram sobre Shakespeare, lembrei-me de que esses detalhes sobre o escritor não eram conhecidos em 1785, tampouco em 1805. Registros que mostram que a casa de Shakespeare fora usada para estocar grãos e produzir malte não vieram à tona até o início de 1840 (e foram publicados pela primeira vez em 1844, por John Payne Collier). E foi apenas em 1806 que R.B.Wheler, o antiquário de Stratford, trouxe a público o que viria a ser o primeiro de vários documentos que indicavam que Shakespeare se envolvera em agiotagem (em 1609, Shakespeare levou um vizinho, chamado John Stratford Addenbrooke, à prisão por não pagar uma pequena soma). Uma carta não enviada, na qual outro vizinho pedia a Shakespeare um empréstimo, foi descoberta no final do século XVIII, mas o estudioso que a encontrou preferiu não anunciar ou compartilhar sua descoberta. E ela permaneceu desconhecida até 1821. De modo que os negócios de Shakespeare na área de grãos e empréstimos não se tornariam públicos até a era vitoriana.

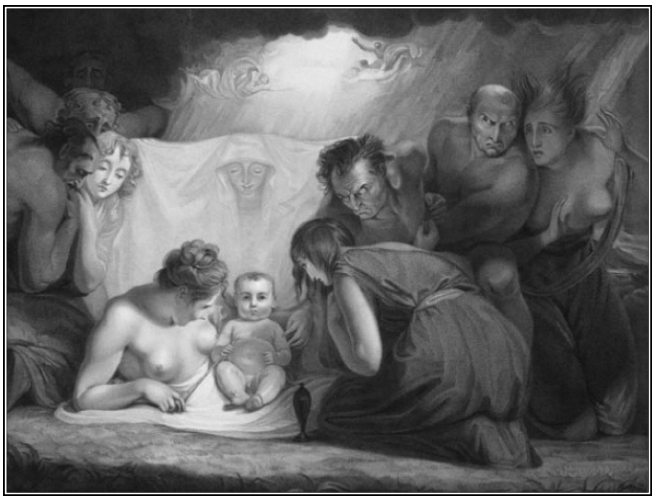
A palavra "romântico", usada na frase, devia ter me dado a dica. Embora haja um registro da utilização do termo antes de 1800, ele ainda não tinha uso corrente quando Cowell supostamente o teria escrito. Quem quer que tenha redigido esses discursos, que seriam de 1805, cometeu um deslize. Eu estava diante de uma falsificação, e uma falsificação incrivelmente inteligente, que, analisada posteriormente, datava quase com certeza das primeiras décadas do século XX. Isso significa que o falsificador provavelmente ainda estava vivo – e dando boas risadas à custa de Allardyce Nicoll – quando o estudioso de Shakespeare anunciou sua descoberta nas páginas do suplemento literário do *Times*. O falsificador havia deixado outras pistas descaradas, entre elas o desejo atribuído a Cowell de que "meu material possa ser usado por outros, independentede quem

sejam, pois importa pouco quem faz o machado, desde que ele corte". E havia algumas outras pistas falsas – inclusive uma identificada por um escritor que enviou uma carta a Nicoll, dizendo que Cowell cometera um erro na geografia de Warwickshire. Além disso, Serres, autora da obra de referência mais importante para Nicoll (a biografia de Wilmot), era, no final das contas, uma falsificadora e fantasista. Muito da narrativa presente na biografia escrita por ela (incluindo a queima dos papéis de Wilmot) fora inventada, e Serres mais tarde mudou sua versão da história, dizendo que era, na verdade, neta de Wilmot e filha ilegítima do Rei George III. Seu caso chegou a ser discutido no Parlamento, e foi necessário um processo jurídico para expor a fraude de sua alegação em relação à descendência real. Portanto, Olivia Serres, fonte principal da falsificação atribuída a Cowell, repetia o mesmo padrão imputado a Shakespeare: o de uma escritora de alta estirpe tomada como uma pessoa de origem humilde, cuja verdadeira identidade merecia ser conhecida.

Não fui capaz de descobrir a identidade de quem falsificou o manuscrito de Cowell; esse mistério terá de ser investigado por outros. A motivação que o levou, ou a levou (ou os levou) a forjar o documento não pode ser totalmente compreendida, mas vale fazer uma ou duas suposições. A ganância talvez seja um bom palpite, pois há um registro de pagamento da soma nada desprezível de oito libras e oito xelins pelo manuscrito – embora esse documento também possa ter sido plantado; simplesmente não sabemos quando ou como o manuscrito de Cowell passou a fazer parte da coleção Durning-Lawrence. Levando-se em conta o tempo e o cuidado exigidos para fazer essa falsificação, um motivo mais provável talvez seja o desejo de um baconiano de afastar o perigo do fortalecimento da posição dos defensores do conde de Oxford na década de 1920, quando este ameaçou ultrapassar Bacon como o mais provável autor dos trabalhos de Shakespeare, se é que já não o havia superado. Um motivo final seria o de redirecionar a descoberta da autoria de Francis Bacon, feita por uma americana "louca", para um legítimo inglês, um tranquilo e aposentado homem de letras, um diretor de escola criado em Oxford, no coração da Inglaterra. Wilmot também seguia o padrão de muitos dos possíveis autores dos trabalhos de Shakespeare: um homem bem-educado que teria escrito sob pseudônimo por se recusar a levar o crédito pelo que escreveu, e que quase negara à posteridade o conhecimento da verdade.

Todos os principais elementos da controvérsia da autoria convergem para a história entrelaçada de Wilmot, Cowell, Serres e do falsificador sem nome – o que serve tanto de prólogo quanto de aviso. As próximas páginas reconstroem um caminho repleto de mais do mesmo: documentos fabricados, vidas maquiadas, identidades escondidas, autorias sob pseudônimo, evidências contestadas, mentiras deslavadas e uma falta de entendimento inimaginável.

Shakespeare



O bebê Shakespeare recebendo os cuidados da Natureza e da Paixão.

Ireland

Por um longo período após a morte de Shakespeare, ocorrida em 1616, qualquer pessoa que tivesse curiosidade sobre a vida do escritor teria de recorrer a anedotas incertas e frequentemente contraditórias – em sua maioria, fornecidas por pessoas que nunca chegaram a conhecê-lo. Ninguém pensou em ouvir a família, os amigos ou os colegas atores do escritor até que fosse tarde demais. Somente no final do século XVIII os biógrafos começaram a vasculhar documentos preservados em Stratford-upon-Avon e em Londres. Mas, durante todo esse tempo, o interesse por Shakespeare nunca arrefeceu. Ele esteve centrado, no entanto, mais em sua obra do que em sua personalidade. E a curiosidade sobre sua arte era, e ainda é, fácil de satisfazer: dos últimos anos do século XVI até os dias de hoje, as peças do bardo podem ser lidas e/ou vistas mais facilmente do que as de qualquer outro dramaturgo.

Shakespeare não viveu, como nós, em uma era de Memórias. Poucas pessoas naquele tempo mantinham diários ou escreviam ensaios pessoais (apenas cerca de trinta diários da época do escritor sobreviveram e somente alguns poucos entre eles podem ser considerados "pessoais". Apesar de os *Ensaios* de Montaigne terem sido traduzidos e terem circulado na Inglaterra, o gênero atraiu poucos seguidores no país e desapareceu no início do século XVII, para ser revivido de forma séria somente mais de um século depois). Naquele tempo, as biografias literárias ainda engatinhavam e a palavra "biografia" sequer fazia parte da língua inglesa – e ficaria de fora dela até a década de 1660. Quando o interesse do público começou a migrar da obra para a vida dos autores, já era muito difícil saber algo sobre Shakespeare. As pessoas que tinham conhecido o escritor já não estavam vivas e as únicas fontes seguras de informação eram cartas, manuscritos literários ou documentos oficiais – e muitos desses ou foram perdidos, ou permanecem fora do nosso alcance.

O primeiro documento com a caligrafia ou assinatura de Shakespeare a ser encontrado – seu testamento – foi recuperado em 1737, um século depois de sua morte. Dezesseis anos depois, um jovem advogado chamado Albany Wallis, vasculhando os títulos da família Fetherstonhaugh, em Surrey, esbarrou em um segundo documento assinado pelo bardo – a hipoteca de uma propriedade que Shakespeare adquiriu em Blackfriars, Londres, em 1613. A raridade foi dada de presente a David Garrick – estrela dos palcos no século XVIII e organizador do primeiro festival de Shakespeare – e, posteriormente, publicada pelo principal estudioso e biógrafo do escritor na época,

Edmond Malone. Os esforços empreendidos pelo próprio Malone para localizar os papéis de Shakespeare foram incansáveis – e decepcionantes. Seu maior achado, feito em 1793 (embora não tenha sido publicado até 1821), foi uma carta que não chegou a ser entregue – já mencionada anteriormente – endereçada *a* Shakespeare por Richard Quiney, seu vizinho em Stratford.

Um pedido de empréstimo substancial, um investimento em terras e um testamento no qual Shakespeare deixava à sua esposa sua "segunda melhor cama" não eram o que os admiradores em busca de pistas sobre a genialidade de Shakespeare estavam esperando. O pouco mais que foi encontrado não ajudou, sugerindo que a família Shakespeare se agarrara secretamente a uma fé suspeita e, além disso, que eles eram alpinistas sociais. Uma "profissão de fé" católica, talvez espúria, escrita pelo pai de Shakespeare, foi encontrada no sótão da casa da família na rua Henley, em Stratford--upon-Avon, em 1757, embora tenha misteriosamente se perdido depois que uma transcrição foi realizada. Um pedido de concessão de um brasão feito pelos Shakespeare em 1596 – para outorgar ao artesão de luvas e a seu filho ator o *status* de cavaleiros – apareceu em 1778 e foi publicado no mesmo ano por George Steevens, em sua edição das peças de Shakespeare. Estudiosos contemporâneos ainda nutrem esperanças de que "um rico conjunto de manuscritos de Shakespeare apareça algum dia em um repositório antigo para resolver todas as nossas dúvidas". De sua parte, um frustrado Edmond Malone culpava a pequena nobreza, preguiçosa demais para examinar seus papéis pessoais. "Muita informação poderia ser adquirida para ilustrar melhor a vida desse homem extraordinário se as pessoas que possuem papéis antigos se dessem ao trabalho de examiná-los, ou permitissem que outros o fizessem."

Alguns temem que os manuscritos de Shakespeare tenham sido, ou ainda venham a ser, descuidadamente destruídos. Enquanto viajava por Stratford-upon-Avon com sua exposição *Vistas Pitorescas do rio Avon em Warwickshire*, o colecionador e gravurista Samuel Ireland foi incentivado por um morador de Stratford a revistar Clopton House, uma propriedade a um quilômetro e meio da cidade, para onde os papéis da família Shakespeare teriam sido removidos. Ireland, acompanhado no trajeto até a propriedade por seu filho adolescente, William-Henry, ouviu do agricultor que lá vivia, um homem chamado Williams, a seguinte declaração: "Meu Deus, queria que vocês tivessem chegado um pouco antes. Não faz quinze dias que destruí várias cestas cheias de cartas e documentos. E esse tal Shakespeare, bem, havia muitos pacotes com o nome dele. Foi nesta lareira que fiz a fogueira". A sra. Williams, chamada para confirmar a declaração do marido, advertiu-o: "Avisei para você não queimar os papéis, que eles poderiam ter alguma importância". Tudo o que Edmond Malone pôde fazer ao ouvir essa notícia desanimadora foi queixar-se ao proprietário do local. Os cabisbaixos Samuel e William-Henry Ireland voltaram para Londres.

Mas não de mãos abanando. Compraram uma cadeira de carvalho da casa de Anne Hathaway. A cadeira, que acredita-se seja a mesma na qual Shakespeare cortejou Anne, está hoje aos cuidados da fundação Shakespeare Birthplace Trust. Samuel Ireland acrescentou a cadeira à sua crescente coleção de relíquias da história inglesa, que incluía uma capa que pertenceu a John Wyclif, teólogo do século XIV, uma jaqueta de Oliver Cromwell e ligas usadas pelo rei Jaime II em sua coroação. Porém, o grande sonho de conseguir uma assinatura de Shakespeare continuava a atormentá-lo. E não ajudava em nada seu advogado e colecionador rival, Albany Wallis, que há trinta anos havia descoberto uma

assinatura de Shakespeare no contrato da hipoteca de Blackfriars, ter conseguido novo acesso aos papéis da família Fetherstonhaugh e declarar ter localizado um terceiro documento assinado por Shakespeare: a transferência de posse daquela propriedade de Blackfriars.

À medida que o século XVIII chegava ao fim, os papéis perdidos de Shakespeare – não apenas transações legais, mas correspondências mais reveladoras, manuscritos literários e até mesmo cadernetas (em que outros escritores elisabetanos registraram o que viram, ouviram e leram) – ainda estavam por ser descobertos. E informações cruciais sobre o mundo do teatro elisabetano, que ajudariam a iluminar a vida profissional de Shakespeare, apenas tinham começado a vir à tona. Um grande achado de 1766 – uma cópia da obra *Palladis Tamia*, narrativa de Francis Meres sobre o mundo literário elisabetano, publicada em 1598 – confirmava que, na época, um ator de "verve açucarada" chamado Shakespeare era considerado o maior escritor inglês, tanto de comédias quanto de tragédias. Enquanto os contornos da vida profissional de Shakespeare começavam a se fazer visíveis, sua vida pessoal permanecia obscura. Embora não tenha tido sucesso em sua busca pelas anotações pessoais do bardo, um obstinado Edmond Malone encontrou um livro de registros de um Master of the Revels, espécie de censor de peças teatrais do período jacobiano, em um baú que permanecera fechado por séculos. Foi uma descoberta, nas palavras de Malone, "tão além de qualquer plano ou expectativa que não vou mais desistir de encontrar as anotações pessoais de Shakespeare".

Apesar dos esforços tardios empreendidos por estudiosos e colecionadores do século XVIII, não foi encontrado no período qualquer documento escrito pela mão de Shakespeare que ligasse sua pessoa às peças publicadas em seu nome, ou atribuídas a ele por seus contemporâneos. As evidências da autoria permaneciam fracas o suficiente para que um personagem tolo de uma peça encenada em Londres em 1759 – *High Life Below the Stairs* [Vida Boa no Andar de Baixo] – se perguntasse em voz alta: "Quem escreveu Shakespeare?" (Respondiam-lhe que fora Ben Jonson, ao que ele argumentava: "Ah, não, Shakespeare foi escrito pelo sr. Finis[1], vi seu nome no final do livro"). Em 1786, uma alegoria anônima chamada *The Learned Pig* [O Porco Erudito] foi publicada. A história girava em torno das várias reencarnações do porco, incluindo uma no período elisabetano, na qual ele encontrava Shakespeare – que teria assumido o crédito pelos trabalhos do animal, ou pelo menos era o que o porco reivindicava: "Ele foi considerado o pai de inúmeras peças de teatro espúrias: *Hamlet*, *Otelo*, *Como Gostais*, *A Tempestade*, *Sonho de uma Noite de Verão*" que "confesso serem de minha autoria". Ambos os textos ficcionais faziam piada com a questão da autoria, mas o faziam de uma forma levemente desconfortável que atestava a crescente separação entre a fama de Shakespeare e o pouco que se sabia sobre o homem que havia escrito as peças.

O jovem William-Henry Ireland, ansioso por agradar seu desapontado pai, continuou à caça dos papéis de Shakespeare, tanto entre os inúmeros documentos aos quais teve acesso como escriturário

legal, quanto entre os itens de um "comerciante de pergaminhos antigos" cuja loja ele "frequentou durante semanas". Em novembro de 1794, o jovem foi convidado para um jantar em família no qual (para colocar nos termos de Malone) William-Henry conheceu o "sr. H", um "cavalheiro de grande fortuna que vivia a maior parte do tempo no país". A "conversa dos dois derivou para manuscritos antigos e assinaturas e, quando o jovem se apresentou como um colecionador, o cavalheiro exclamou: 'se quer *documentos originais*, sou seu homem; venha até meus aposentos uma manhã dessas e dê uma olhada nos meus itens mais antigos, você vai encontrar várias delas'". O jovem fez exatamente isso, descobrindo, num baú antigo, um documento de hipoteca onde se lia "the Globe by Thames" datado de 14 de julho de 1610, com selo e assinatura de William Shakespeare.

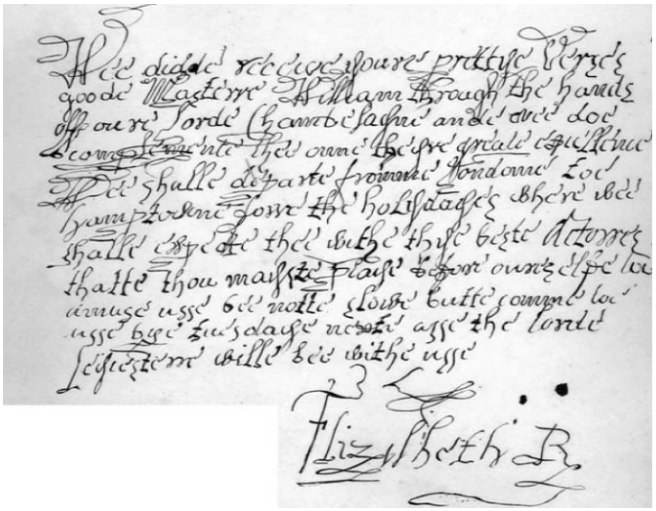
O sr. H., em cuja casa o documento fora encontrado, preferiu continuar no anonimato. Ele doou o manuscrito a William-Henry e, duas semanas depois, em 16 de dezembro, foi a vez de o jovem dar a seu pai o presente antecipado de Natal. Um emocionado Samuel Ireland levou o manuscrito ao Heralds' Office[2] para autenticação, onde Francis Webb declarou que o documento "não apenas continha sua caligrafia, mas também o selo de sua alma e os traços de sua genialidade". Webb teve dificuldades para decifrar os selos, de modo que Ireland fez uma consulta ao economista Frederick Eden. Eden também confirmou a autenticidade do manuscrito e explicou aos Ireland que o selo de Shakespeare continha o desenho de uma quintana – uma engenho usado para treinar cavaleiros para as competições com lanças – espirituosamente adequado para "Shake-spear"[3].

Samuel Ireland, juntamente com outros amigos que viram os papéis, imaginava que "onde quer que o documento tivesse sido encontrado estariam, sem dúvida, outros manuscritos de Shakespeare tão longamente procurados e desejados", e pediu que William-Henry voltasse à casa do cavalheiro e fizesse uma busca mais meticulosa. O jovem assim o fez, e suas novas incursões produziram um tesouro de papéis, incluindo um recibo de Shakespeare a seu colega ator John Heminges, a "profissão de fé" protestante do próprio Shakespeare, uma carta que datava do início do relacionamento do escritor com Anne Hathaway, um recibo de uma apresentação privada para o conde de Leicester em 1590, um desenho representando um ator amador (possivelmente Shakespeare como Bassânio em *O Mercador de Veneza*), acordos feitos com o ator John Lowin, um contrato fiduciário datado de 1611 e a correspondência de Shakespeare com o editor jacobiano William Holmes, sobre um possível acordo para a publicação de uma de suas peças (no final, Shakespeare rejeitava a oferta mesquinha de Holmes: "tenho alta estima por minha peça e a escrevi meticulosamente [...]. Por isso, não posso baixar o valor"). Livros com o nome de Shakespeare e suas anotações também foram descobertos, incluindo edições de *The Worthiness of Wales* [A Dignidade de Gales], de Thomas Churchyard, *Chronicles* [Crônicas], textos protestantes de John Carion, e *The Faerie Queene* [A Rainha das Fadas], de Edmund Spenser.

Entre as descobertas figuravam ainda duas cartas, uma para e outra do conde de Southampton, a quem Shakespeare dedicou tanto *Vênus e Adônis* quanto *O Rapto de Lucrécia*, além de um bilhete da rainha Elizabeth, assinado em sua caligrafia inconfundível, agradecendo a Shakespeare pelos "belos versos" que enviara e informando-lhe que "vamos deixar Londres nas férias para ir a Hampton, onde o estaremos esperando, com seus melhores atores, para que nos divirtam".

Biografias tiveram de ser atualizadas e revisadas. Conforme deixou claro uma coluna do jornal *The Oracle* sobre o assunto, essa carta real em particular provava que os relatos anedóticos anteriores sobre o início de Shakespeare no teatro eram "degradantes e sem sentido", além de "totalmente fictícios". Os manuscritos revelavam um aspecto diferente, um "novo caráter" de Shakespeare em contornos que combinavam um "agudo e penetrante senso de discernimento a uma disposição tão amável e gentil quanto era transcendente sua genialidade".

Os grandes homens das letras de Londres passaram a se dirigir à casa dos Ireland, na rua Norfolk, ansiosos por conferir esses manuscritos extraordinários. Entre os primeiros, estavam dois homens entendidos em matéria de Shakespeare: o crítico literário Joseph Warton e o estudioso de clássicos Samuel Parr, que ficou especialmente impressionado pela "profissão de fé" de Shakespeare: "nossa litania está repleta de belezas, mas aqui está um homem que se distanciou de todos



Carta da rainha Elizabeth.

nós". Eles, como todos os outros, congratularam William-Henry por ter oferecido "tanto contentamento ao mundo literário".

Uma descoberta ainda maior surgiu no início de fevereiro de 1795, quando as pesquisas de William-Henry o levaram a um manuscrito de *Rei Lear* havia muito perdido. O tesouro inestimável confirmava o que editores e críticos suspeitavam: o original de Shakespeare não havia sido tratado com o devido cuidado no teatro, e as edições impressas estavam repletas de cortes, interpolações e vulgaridades dos atores. Ao comparar o manuscrito (ou a transcrição dele, já que, a essa altura, a caligrafia era difícil de decifrar) com as versões impressas do discurso final de Lear, os críticos podiam ver a enorme diferença entre o que Shakespeare havia originalmente escrito:

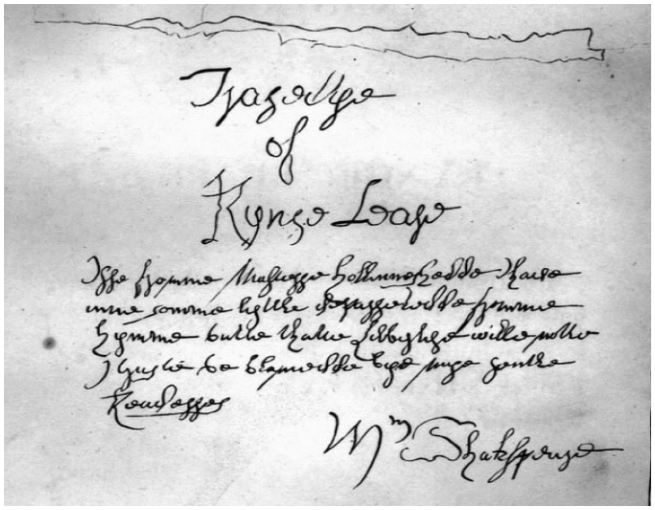
Que dizes? A voz dela vinha doce

E calma, lindo canto sobre o rio,

Que na mulher é raro e excelente.

Ah, sim, por Deus, fui eu, matei o pulha

Que a teu pescoço meigo atou a vil



Página do Manuscrito de Rei Lear

E matadora corda. Não matei?[4]

e o que os atores tinham feito com suas falas, o que era evidente na versão adulterada presente na edição impressa em 1608:

Que dizes? A voz dela vinha doce,
E baixa, o que é raro na mulher.
Matei o pulha que te enforcava.[5]

Os cortes excessivos deixavam claro por que, em seu contrato fiduciário de 1611, Shakespeare solicitou que, se suas peças "algum dia fossem reeditadas", que fossem levados em conta seus manuscritos e não as versões corrompidas "atualmente impressas". Não menos importante para entender as intenções do autor era a anotação presente na primeira página do manuscrito de *Rei Lear*, que provava que Shakespeare não escrevera apenas para os palcos, mas também – senão principalmente – para seus "amáveis leitores".

A excitação na comunidade literária de Londres foi justificadamente grande. James Boswell, famoso pela sua *Life of Johnson* [A Vida de Johnson], examinou os manuscritos e documentos em meados de fevereiro e, beijando-os, ajoelhou-se e declarou: "como estou feliz de ter vivido para ver a descoberta desse tesouro glorioso. Posso, agora, morrer em paz". Boswell descansou em seu túmulo três meses depois, tendo vivido o suficiente para pegar com as próprias mãos o manuscrito da maior tragédia de Shakespeare. O ator e biógrafo James Boaden rememorou sua própria ansiedade: "Lembro de ter tocado os papéis com um tremor do mais puro deleite – encostei nas relíquias de valor inestimável com um respeito reverente e olhei para minha existência com mais carinho, já que ela me proporcionou essa satisfação tão refinada". A turba que queria ver os papéis de Shakespeare era tão grande que, duas semanas depois da celebrada visita de Boswell, Samuel Ireland teve que restringir o acesso à sua casa, e até mesmo cobrar uma taxa de entrada de dois guinéus: "Qualquer

cavalheiro que envie seu pedido por escrito junto a uma carta de apresentação de um editor poderá examinar os manuscritos na casa de número 8, na rua Norfolk, às segundas, quartas e sextas, entre as 12 e as 15 horas". O príncipe de Gales – futuro rei George IV – convidou Samuel Ireland à Carleton House para que lhe mostrasse os papéis pessoalmente. Os jornais e revistas britânicos estavam cheios de histórias sobre as descobertas.

Samuel Ireland decidiu mandar fazer transcrições, e mesmo alguns fac-símiles, dos papéis encontrados, juntando tudo num suntuoso volume, que vários dos principais estudiosos, arautos, dramaturgos e homens cultos da época subscreveram, compartilhando a convicção de que "os documentos não podem ter sido escritos por ninguém além de Shakespeare". Os *Miscellaneous Papers* [Documentos Variados] foram publicados pouco antes do Natal de 1795, prefaciados por uma lista de mais de uma centena de proeminentes participantes. Alguns contemporâneos devem ter notado, talvez com um sorriso nos lábios, a ausência de dois nomes nessa lista, justamente as duas maiores autoridades vivas à época no que se refere à obra e à vida de Shakespeare: Edmond Malone e George Steevens. Malone pode ter se ausentado por inveja; apesar de seu intenso interesse em documentos com a caligrafia de Shakespeare, não se dignou a visitar a casa da rua Norfolk para ver os papéis. Steevens também não foi checar os documentos, embora sua reticência em fazê-lo tenha uma explicação mais compreensível: sua reputação devia muito às edições das peças de Shakespeare que havia publicado, e ela fora manchada por uma tentativa de enganar o público com uma carta forjada do dramaturgo elisabetano George Peele a Christopher Marlowe, cuja transcrição ele publicou na *Theatrical Review* (Steevens fizera Peele descrever uma situação em que o ator Edward Alleyn brincava com Shakespeare sobre um empréstimo que o bardo fizera de suas palavras na cena em que Hamlet aconselha os atores).

Pouco depois da publicação dos *Miscellaneous Papers,* correu a notícia inacreditável de que mais material novo estava para vir à tona. William-Henry Ireland informou a um comitê de 24 autoridades convocadas por seu pai que havia feito novos achados que incluíam manuscritos (completos ou parciais) de *Júlio César* e *Ricardo II*, assim como uma peça de Shakespeare até então desconhecida, *Henry the Second* [Henrique II]. O manuscrito de outra história de Shakespeare, *Vortigern* – inspirada nas *Chronicles,* de Holinshed, e na tumultuada vida de Vortigern, líder dos britânicos no século V que se apaixonou pela princesa Rowena – também fora descoberto. O texto de *Vortigern* era suficientemente promissor para ser reencenado; um excerto de quatrocentas linhas chegou a circular no meio teatral e incitou negociações entre os gestores dos teatros de Drury Lane e Covent Garden, ambos ansiosos por apresentar a peça havia muito perdida. Um catálogo de livros escrito na caligrafia de Shakespeare também foi encontrado, juntamente com cópias anotadas de algumas obras como *Works* [Obras], de Chaucer, *Chronicles* [Crônicas], de Holinshed, e da Bíblia, além de uma "escritura pela qual ele se tornava sócio do Curtain Theatre", dois desenhos do Globe Theatre, versos para Elizabeth I, sir Francis Drake e Walter Raleigh, e, a mais impressionante das descobertas, "uma pequena narrativa de sua vida, de seu próprio punho".

Era tudo uma fraude. William-Henry Ireland acabaria por confessar ter forjado cada um dos documentos (incluindo a antiga gravura do homem da era jacobiana, reproduzida no início deste capítulo, que ele havia comprado na avenida Butcher e retocara para que parecesse Shakespeare). O misterioso "sr. H" nunca existira. A notícia da descoberta de peças desconhecidas e do texto de memórias de Shakespeare tinha sido pura fantasia. Assim como as outras falsificações, incluindo uma em que Shakespeare agradecia um colega ator da época elisabetana (coincidentemente chamado William-Henry Ireland) por tê-lo salvado de um afogamento no Tâmisa. Os vestígios da biblioteca de Shakespeare, com seu falso catálogo de mais de mil volumes, eram na verdade formados por livros raros – que William-Henry encontrara em livrarias de Londres – nos quais falsificara a assinatura e as anotações do escritor. Para produzir documentos que parecessem autênticos, o jovem havia comprado uma tinta de encadernador que parecia velha e desbotada, e surrupiara papel e selos antigos do escritório de advocacia onde trabalhava. A escolha aleatória de um selo que exibia uma quintana – que levou ao reconhecimento das falsificações como sendo de Shakespeare – fora um acaso feliz. Quando o papel antigo que usava acabou, William-Henry começou a comprar folhas avulsas com livreiros de Londres, que lhe vendiam páginas em branco arrancadas do final de livros raros. Sua falsificação da assinatura de Shakespeare era consistente porque o jovem a havia desenhado a partir de uma versão em fac-símile da edição que Malone fizera das obras do dramaturgo. William-Henry, mal saído da adolescência, tinha produzido tudo incrivelmente rápido e sem nenhum cúmplice. E enganara quase todo o mundo literário de Londres, inclusive seu pai.

Seu trabalho despertou o que pode ser considerada a primeira controvérsia sobre a autoria de Shakespeare, um episódio instrutivo que precisaria ser mais bem explorado, já que foi responsável por introduzir uma centena de argumentos muito familiares a qualquer pessoa que conheça um pouco sobre as discussões subsequentes em relação à autoria das peças. Os mortificados contemporâneos de William-Henry deviam ter desconfiado, assim como os Ireland tinham de ter duvidado da história da carochinha – contada pelo sr. e pela sra. Williams, de Clopton House só para brincar com as expectativas de turistas à procura de curiosidades – de que os papéis de Shakespeare haviam sido queimados. Uma das razões para os *Miscellaneous Papers* terem enganado tanta gente é que a coleção de papéis, que formava uma espécie de documentário, retratava o perfil de Shakespeare segundo as expectativas da época. O bom marido, súdito leal, protestante devoto – tudo o que os homens de letras de então esperavam descobrir sobre Shakespeare. Isso estabeleceu um precedente para futuras discussões sobre a identidade do autor, e essas discussões também viriam a se fundamentar em fantasias, anacronismos e projeções.

A maior ousadia de Ireland, tentar fazer que suas palavras passassem como sendo as de Shakespeare – na crônica da história de *Vortigern* –, foi levada ao palco em Londres, em 2 de abril de 1795, às vésperas da descoberta das falsificações. Foi um desastre. O momento mais humilhante para Ireland deve ter sido durante os dez minutos de alvoroço, alimentado em grande parte por gargalhadas, que se seguiram ao infeliz verso recitado por John Philip Kemble: "E este escárnio solene estará terminado". Se os Ireland não tivessem cedido à tentação de ver o texto encenado, e se tivessem deixado de publicar os "documentos de Shakespeare", a controvérsia a respeito da

autenticidade dos papéis poderia ter durado muitos anos.

Shakespeare Endeusado

William-Henry empreendeu as falsificações pouco tempo depois de as peças *Hamlet* e *Rei Lear* terem começado a ser literariamente deificadas, pré-condição crucial para alimentar essa e todas as controvérsias posteriores sobre o autor. O endeusamento também ajuda a explicar por que Drury Lane ganhou a disputa com Covent Garden pelos direitos de encenar *Vortigern* – a casa de espetáculos já vinha investindo na divinização de Shakespeare. Em abril de 1794, o recém-construído Drury Lane havia sido reerguido como um "monumento" a Shakespeare, "um templo à altura desta fama / Que intacto e vivo o gênio seu conclama"[6]. A performance de *Macbeth*, na noite de reabertura, foi concluída com um epílogo, declamado pela popular atriz Elizabeth Farren, que explicava que a "Genialidade de Shakespeare" se espraiava pelo ar em suas "largas asas" que agora cobriam aquele "palco recém-erguido". Com uma escultura enorme de Shakespeare sobre o palco, Farren proclamou: "Diante desta imagem cá erigida,/ Damos ao deus a honra que é devida"[7]. A deificação da imagem de Shakespeare foi estendida a uma parte de suas criações literárias e às musas de suas comédias e tragédias, conforme cantavam os atores no palco:

Eis lindíssima taça, entalhada afinal,
Do tronco que deste à tua terra natal;
Qual relíquia eu a beijo, e lhe louvo o destino:
Se vem de tua mão, será sempre divino!
Tudo cede à amoreira
Ó divinal,
Ó santa madeira,
Era sem igual
Teu pai original,
Sê pois, como ele, imortal.[8]

Os membros da plateia provavelmente já sabiam que a "relíquia" que estavam adorando tinha ligação direta com o próprio "deus do drama". O cálice de madeira presente na encenação havia sido esculpido a partir do tronco de uma amoreira que, supostamente, o dramaturgo plantara em New Place – a enorme propriedade da qual era dono em Stratford-upon-Avon. Foi o mais próximo que já chegamos de um santo graal literário. A antiga árvore tinha sido cortada em 1756 pelo novo proprietário de New Place, cansado dos caçadores de *souvenires* que viviam perturbando sua paz. Mas um habilidoso comerciante local, chamado Thomas Sharp, viu aí sua chance de prosperar e comprou a maior parte da madeira, passando o meio século seguinte a enriquecer com a venda de incontáveis esculturas feitas daquele tronco – muitas mais do que uma árvore poderia produzir, não importa quão miraculoso fosse seu terreno de origem. Ninguém que estava na plateia do Drury Lane naquela noite fez objeção ao espetáculo que, em uma época anterior, teria sido considerado um sacrilégio. Os pregadores antiteatro da Inglaterra elisabetana provavelmente se reviraram nos túmulos nessa hora, enquanto a divindade de Shakespeare ganhava terreno cada vez mais sólido.

O processo que levou à deificação do escritor foi curioso. Em sua própria época, Shakespeare era equiparado a seus rivais, tanto aos clássicos quanto aos contemporâneos. Francis Meres o comparou a Ovídio e o classificou entre os melhores escritores de comédias e tragédias da Inglaterra. Em sua epístola *The White Devil* [O Diabo Branco], de 1612, John Webster o colocou no mesmo patamar de Thomas Dekker e John Heywood, como um dos mais prolíficos dramaturgos da Inglaterra, notável por seus "empreendimentos bem--sucedidos e abundantes". Quando Edmund Howe apresentou um breve relato de "nossos atuais e excelentes poetas", na quinta edição dos *Annales* [Anais] de John Stow, em 1615, o nome de Shakespeare aparecia, previsivelmente, junto a outros distintos poetas e dramaturgos elisabetanos. Esses exemplos poderiam ser facilmente multiplicados.

Só postumamente é que Shakespeare passou a ser separado da companhia de seus rivais e de outros mortais. Isso pode ser observado em uma antologia de suas peças feita pelos colegas atores John Heminges e John Condell – que haviam trabalhado com o escritor por vinte anos. Eles publicaram a antologia em 1613 numa edição em fólio (e a decisão de publicá-la em grande tiragem e no formato fólio, no qual a página impressa é dobrada apenas uma vez – o equivalente moderno dos livros de arte, por exemplo, ao invés do tamanho mais barato "de bolso", *in quarto* ou *in octavo*, no qual as peças eram comumente impressas e no qual a folha era dobrada mais vezes, o que resultava em páginas menores – é por si só uma indicação de sua superioridade). Antes disso, apenas Ben Jonson havia publicado peças no tamanho fólio, e fora ridicularizado por sua pretensão. Para Jonson, que contribuiu com alguns poemas para o Primeiro Fólio publicado em louvor de seu rival, Shakespeare "ofuscou" Marlowe, Kyd, Lyly (embora não, presumivelmente, o próprio Jonson). Num dos poemas, Jonson recicla uma ideia que usara de forma eficaz em sua "Ode to Cary and Morison" [Ode a Cary e Morison], na qual os mortos heroicamente vivem para sempre no firmamento celeste. "Mas vejo que já faz o firmamento,/ De ti constelação neste momento!/Brilha, estrela entre os poetas"[9]. Na mesma toada, James Mabbe escreve que "o imaginávamos morto", mas, como bom ator, Shakespeare conseguiu "morrer, e viver". Para Leonard Digges, foi a obra do bardo que se provou imortal: "Cada peça, cada canção, / Revive e te redime do caixão"[10]. Ben Jonson escreveu algo parecido: "Tu és um monumento sem um túmulo, / E vive a arte enquanto houver teu livro"[11]. Esses sentimentos são todos bonitos e, provavelmente, sinceros, mas na época ninguém teria visto mais do que artifícios literários nesses versos hiperbólicos sobre a imortalidade de Shakespeare. Assim, da mesma forma, quando no final do século XVII John Dryden fala no nome "sagrado" de Shakespeare, ou na "tentativa de imitar o divino Shakespeare", suas palavras não devem ser tomadas literalmente.

No entanto, referir-se a Shakespeare como divino se tornou tão habitual que, em 1728, até mesmo um estrangeiro, como o perspicaz Voltaire, não pôde deixar de observar que Shakespeare era "raramente chamado de qualquer outra coisa que não seja 'divino' na Inglaterra" –, ao que Arthur Murphy, orgulhosamente, respondeu: "para nós, da ilha, Shakespeare é uma espécie de religião estabelecida no que se refere à poesia". O que começou como um tropo literário se transformou em uma convicção amplamente compartilhada depois que David Garrick montou um festival de Shakespeare – um "jubileu" de três dias com todas as conotações religiosas – em Stratford-upon-

Avon, em setembro de 1769. Garrick, que fizera sua fama graças a Shakespeare, tinha poucos rivais em sua bardolatria[12]. Nessa época, ele já atuara em vários papéis de Shakespeare e tinha produzido inúmeras peças. Reconhecido em seu tempo pelos esforços para reavivar o interesse em Shakespeare nos palcos, Garrick foi enterrado aos pés da estátua do bardo na Abadia de Westminster; clamando as palavras em seu túmulo que "Shakespeare e Garrick, como estrelas gêmeas, devem brilhar".

Garrick chegou a construir um templo para Shakespeare em sua propriedade, em Hampton, nas margens do Tâmisa. Os tesouros contidos no santuário octogonal atraíram muitos admiradores, de Horace Walpole ao rei da Dinamarca: a estátua de Shakespeare feita por Roubiliac (hoje aos cuidados do Museu Britânico – e para a qual Garrick teria quase certamente sido o modelo); várias peças esculpidas a partir da famosa amoreira, e mesmo alguns bens pessoais de Shakespeare, inclusive "uma antiga luva de couro, bordada e com detalhes em metal enegrecido", uma antiga adaga e um "anel de sinete com as iniciais W.S.". Para os detratores, como Samuel Foote, a heresia fora longe demais: o sr. Garrick "dedicou um templo a uma certa divindade [...] em cujo santuário há libações frequentes e em cujo altar uma oferenda à divindade é frequentemente vista a queimar". Mas outras pessoas não viam nada de errado nisso.

Mesmo Garrick admitiu que o chuvoso jubileu em Stratford foi "uma loucura". A festa lhe custou cerca de duas mil libras e, depois dela, o ator nunca mais voltou à cidade natal de Shakespeare. Os moradores ficaram aparentemente confusos (inclusive um trabalhador de Banbury, contratado para entregar uma viola da gamba no evento e que, mais tarde, contou ter achado que o instrumento seria usado na "ressurreição de Shakespeare"). A indústria do turismo em Stratford e a proliferação de festivais em homenagem ao escritor em todo o mundo têm raízes na extravagante comemoração de Garrick. O jubileu, de acordo com Christian Deelman, melhor historiador do evento, também "marca o momento em que Shakespeare deixou de ser visto como um dramaturgo admirável com uma popularidade ascendente e passou a ser considerado um deus".

Inegavelmente, o clímax foi quando Garrick recitou uma "Ode a Shakespeare", um apelo descarado à divindade do bardo: "É ele! É ele! O homem divino! / Que as margens do Avon pisou quando menino"[13]. Para o caso de alguém não ter entendido o recado, Garrick reforçava: "É ele! E sempre seria! / O deus de nosso idolatria!"[14]. Uma testemunha ocular do espetáculo escreveu tempos depois que o público "ficou em êxtase". Garrick teria ainda promovido avidamente as relíquias da amoreira, das quais possuía um estoque considerável – que incluía a taça que reapareceria como objeto de cena na celebração no Drury Lane, em 1794.

Garrick ganhou quatro vezes o valor que perdera em Stratford ao reencenar a versão do evento no Drury Lane, numa peça simplesmente chamada *The Jubilee* [O Jubileu]. A ideia foi um sucesso e o espetáculo bateu recordes, tendo sido encenado por 92 noites. Sua "Ode" foi não apenas publicada e distribuída, como também encenada em palcos das províncias de Canterbury e Birmingham. O jubileu influenciou ainda correntes culturais maiores, já que nenhum "outro assunto do século inspirou tantas peças encenadas e poemas". A história se espalhou rapidamente para além do território da Inglaterra e dois jubileus foram realizados na Alemanha, tendo como base o evento de

Garrick. Depois da morte de Garrick, William Cowper o denominou o "grande sacerdote de Shakespeare", mostrando como a celebração a Shakespeare adquirira agora contornos realmente religiosos:

Pois Garrick ele mesmo era um fiel;
Criou a liturgia, urgiu os ritos
E rituais solenes de seu tempo,
E convocou o mundo à adoração
Às margens do famoso Avon.[15]

Alguns pintores contemporâneos foram logo atraídos pela ideia de um Shakespeare deificado, e colaboraram muito para popularizar o conceito. Em 1777, Henry Fuseli esboçou um plano – do qual se falou muito, mas que nunca chegou a ser realizado – para a realização de uma pintura de teto em homenagem a Shakespeare, nos moldes da Capela Sistina: Michelangelo representara a história da Criação e Fuseli ilustraria as criações de Shakespeare no estilo de seu predecessor, incluindo personagens de *A Tempestade, Noite de Reis, Rei Lear e Macbeth*. Em sua "Ode", Garrick descrevia o quanto "as Paixões" pesavam sobre Shakespeare e "possuíam seu senhor". George Rommey captaria essa imagem em uma obra excepcional *The Infant Shakespeare, Attended by Nature and the Passions* [O Bebê Shakespeare Recebendo os Cuidados da Natureza e das Paixões] – concluída em 1792 e reproduzida no começo deste capítulo. Conforme alguns críticos notaram, o bebê Shakespeare é representado à maneira dos presépios, enquanto a Natureza e as Paixões fazem as vezes dos Pastores e dos Reis Magos. Outros artistas apostaram em temas semelhantes, retratando o poeta, por exemplo, em nuvens de glória, em *The Apotheosis of Shakespeare* [A Apoteose de Shakespeare]. Ao final do século XVIII, a deificação de Shakespeare já era senso comum. Porém, ninguém mais prestava homenagem ao escritor como se estivesse em um culto. Ainda demoraria um século para que isso acontecesse.

O azar de William-Henry Ireland foi ter forjado o que equivalia à escrita divina bem no momento histórico em que os primeiros verdadeiros *experts* em Shakespeare, sendo Edmond Malone o mais proeminente entre eles, começavam a aparecer em cena (embora a palavra "expert" não fosse fazer parte do vocabulário de língua inglesa por outro quarto de século). Quando Malone expôs as falsificações de Ireland, atingiu uma veia: quem afinal tinha competência para decidir tais questões? E que tipo de conhecimento era esse que os "peritos" possuíam e um amador com boa educação, não?

Malone não se manifestou até pôr as mãos nos *Miscellaneous Papers* de Samuel Ireland e poder examinar os documentos de perto. Ele conseguiu um volume do livro logo após sua impressão, no final de 1795, e trabalhou sem parar pelos três meses seguintes. No final de março de 1796,

publicou *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellaneous Papers and Legal Instruments… Attributed to Shakespeare* [Uma Investigação sobre a Autenticidade de Certos Manuscritos Variados e Instrumentos Legais… Atribuídos a Shakespeare]. A obra virou um *best-seller* imediato. Seu veredito era devastador: os documentos e manuscritos eram falsificações de segunda classe, e as pessoas que haviam atestado seu valor tinham sido logradas. As evidências eram contundentes. Malone demonstrava que a ortografia e o tipo de linguagem dos documentos de Ireland estavam em completo desacordo com o uso corrente na época elisabetana. Palavras que Ireland havia atribuído a Shakespeare não eram empregadas antes do século XVIII (um dos exemplos mais contundentes era a palavra "*upset*", originalmente um termo náutico que não seria usado com o sentido de "perturbado" ou "chateado" até dois séculos depois da morte de Shakespeare). Malone também mostrou que as datas de muitos dos documentos de Ireland não faziam sentido. A carta da rainha Elizabeth a Shakespeare, endereçada a "The Globe", datava de 1580, por exemplo, antecipando a construção do teatro em mais de uma década. Ele também alertou para o fato de que as assinaturas conhecidas do conde de Southampton não se pareciam em nada com as apresentadas por Ireland.

O livro de Malone deixou claro que aqueles que tinham examinado o manuscrito de *Lear* e confirmado sua legitimidade não faziam a menor ideia da aparência de uma peça de teatro na época elisabetana. Apenas alguns poucos acadêmicos e editores habituados a manipular papéis antigos sabiam que os manuscritos de peças da época não guardavam qualquer semelhança com os documentos falsificados por Ireland. E eles sabiam disso porque compravam, consultavam e emprestavam (e no caso de Malone, sem devolver), o maior número de textos antigos em que pudessem pôr as mãos. "Eu mesmo", escreveu Malone em seu livro, "estou, neste momento, cercado por nada menos do que uma centena de cartas, papéis e documentos diversos, direta ou indiretamente relacionados a Shakespeare".

Os poucos manuscritos de peças que sobreviveram – e foram poucos, uma vez que não havia necessidade de mantê-los depois que uma peça era impressa – foram escritos em um misto de formatos (*secretary e italic script*)[16], em parte para distinguir as partes faladas das orientações do narrador aos atores. Dramaturgos profissionais e escribas preparavam esses documentos numa espécie de taquigrafia teatral, o que indicava que eram para uso nas encenações, e não para publicação. E, ao contrário do que acontecia no *Rei Lear* de Ireland, esses manuscritos normalmente traziam uma marca da censura – uma vez que uma cópia tinha que passar necessariamente pelo Master of the Revels, que aprovava cada peça antes que pudesse ser encenada em público. Em contraste com as falsificações de Ireland, os manuscritos elisabetanos de Malone não eram escritos de ambos os lados da página, ou "cortados" ou "ornamentados, apenas costurados em capas e bem amarelados pela poeira e pela idade". E, diferentemente dos manuscritos de Ireland, nenhum desses documentos continha numeração na linha da margem.

No entanto, ao usar em seus textos forjados uma linguagem suficientemente estranha (de uma forma pseudoelisabetana), Ireland conseguira fazê-los passar como genuínos. Entre seus truques estava a omissão de toda a pontuação e uma ortografia que parecia antiga, duplicando o máximo

possível de consoantes e adicionando um "e" no final das palavras sempre que possível. O prefácio de *Rei Lear* é típico: "*Iffe fromme masterre Hollinshedde I have inne somme little departedde fromme hymme butte thatte libertye will note I truste be blammedde bye mye gentle readerres*" [Se de Mestre Holinshed eu me desviei um pouco, espero que essa liberdade não seja apontada como erro por meus gentis leitores].

Uma das razões pelas quais as falsificações pareceram autênticas aos contemporâneos de Ireland foi o fato de o retrato da cultura literária elisabetana que ele criou parecer tão familiar. Como um típico autor do século XVIII, o Shakespeare de Ireland acumulara uma biblioteca de tamanho considerável, negociava seus termos com os editores e cuidava muito bem do destino do que havia escrito, porque era sua propriedade e podia fazer com ela o que quisesse. Era também um autor chegado a membros da elite, como acusa a correspondência forjada entre o escritor e o conde de Southampton (em que Shakespeare recusa metade do dinheiro que seu "amigo" e patrono oferece), bem como sua troca de cartas com a rainha Elizabeth (que assistia a espetáculos públicos das peças uma dúzia de vezes "a cada temporada", como só a realeza do século XVIII faria). O que nem os Ireland nem os outros homens de letras que atestaram a legitimidade dos documentos forjados poderiam saber é que tais convenções e comportamentos eram praticamente inimagináveis na época de Shakespeare.

Esses e outros anacronismos mostram quão irrevogavelmente a natureza das questões autorais mudou desde a época elisabetana (embora tenha mudado comparativamente pouco de lá para cá, de forma que estamos muito mais próximos dos contemporâneos de Ireland do que eles estavam de Shakespeare). Não apenas as noções autorais haviam mudado, mas os mais básicos costumes sociais também: uma das falsificações de Ireland, um poema de Shakespeare feito para a rainha Elizabeth, fala que "cada dama da sociedade merece sua chávena de chá e seus docinhos". Aparentemente, apenas Malone sabia que o chá, essa bebida inglesa por excelência, ainda não estava disponível na Inglaterra na época de Shakespeare.

Muitos, na época, acharam que Malone tinha exagerado. Se o alvo fosse apenas William-Henry, essa preocupação poderia ser justificável. Ele, por um lado, era muito jovem e, por outro, obviamente não estava lucrando diretamente com as falsificações e, pelo menos no início, fora motivado apenas por um desejo desesperado de ganhar a aprovação paterna. Malone, porém, tinha um objetivo maior do que simplesmente atacar os Ireland: queria dar uma lição nos amadores que pensavam saber o suficiente sobre Shakespeare para julgar assuntos como a autenticidade de um documento falsificado. Muitos se irritaram com isso. Um crítico do jornal *St. James Chronicle* falou por muita gente ao ridicularizar os esforços de Malone em dominar os assuntos de Shakespeare com sua pose de um "ditador *perpétuo*". Mas Malone atingiu seu objetivo: o incidente com Ireland acabara por se transformar na ocasião perfeita para distinguir aqueles com conhecimento suficiente para julgar a autoria de Shakespeare. A lição mais duradoura desse episódio é que algumas pessoas persistem em acreditar naquilo que querem – nesse caso, que Shakespeare era de fato o autor dos documentos de Ireland.

Na opinião de Ireland e seus apoiadores, Malone – que havia por tanto tempo tentado achar os

papéis perdidos de Shakespeare e falhado – estava delirando de inveja, convencido de que "tudo o que pertenceu a Shakespeare é exclusivamente de sua propriedade". Outros se agarravam à dúvida: como poderia Malone, ou qualquer outra pessoa, saber com certeza como era a escrita de Shakespeare? "Como é possível comprovar que não são documentos verdadeiros? Fazendo conjecturas?" Do ponto de vista dessas pessoas, a história tinha que acabar num impasse: cada lado com sua própria versão para contar, já que "as conjecturas podem ser respondidas e contraditas com conjecturas igualmente convincentes". Samuel Ireland questionou a autoridade de Malone em um novo livro, *An Investigation of Mr. Malone's Claim to the Character Scholar, or Critic* [Uma Investigação do Argumento do sr. Malone sobre o Personagem do Estudioso ou Crítico], concluindo que o ponto de vista do estudioso "não está de forma alguma comprovado pelos argumentos apresentados". Teria Malone "em suas mãos algum dos manuscritos originais de Shakespeare para mostrar qual era o tipo de uso específico de linguagem feito por ele?" Sem essa evidência crucial, "baseada em quê se sustenta sua inferência?"

Outros, ainda convencidos da autenticidade dos documentos, juntariam-se em defesa dos Ireland. Para o crítico contemporâneo Francis Webb, o fato de todos os documentos "reciprocamente ilustrarem e confirmarem uns aos outros" certamente derruba as objeções de Malone: "O caráter, a vida, a genialidade e as circunstâncias de Shakespeare encaixam bem". "Após uma frequente e cuidadosa inspeção dos documentos", concluiu Webb, "pesando devidamente suas alegações e minha crença, fundada em evidências, estou não apenas convencido de sua autenticidade como também [...] de que nenhuma sabedoria, dom ou arte humana está à altura de tarefa tão grandiosa".

Houve ainda os que recuaram apenas um pouquinho: dispostos a admitir que os manuscritos de *Rei Lear* e *Vortigern* eram provavelmente falsificados, mantiveram sua posição no que se refere às cartas e aos outros documentos. O crítico e estudioso George Chalmers se declarou convencido de que alguns dos papéis não poderiam ter sido falsificados – especialmente a carta da rainha Elizabeth agradecendo Shakespeare pelos "belos versos". E houve ainda aqueles que se recusaram a aceitar a confissão do próprio William-Henry, dando a entender que poderia haver um conluio cercando a autoria das obras, uma teoria da conspiração que implicava Samuel Ireland, Albany Wallace e até mesmo George Steevens.

"Como um marido enganado"

A história sofreria ainda mais uma reviravolta inesperada. Malone se orgulhava de expor aqueles que tentavam enganar o mundo literário. Atacara até mesmo o adorado ator William Macklin, de 91 anos, por ter, décadas antes, circulado um documento elisabetano forjado. Malone sentia que era seu dever ridicularizar aqueles tão desesperados por pistas da personalidade de Shakespeare que se deixavam seduzir pelas falsificações de Ireland. No entanto, seu próprio desejo de imaginar como era o escritor acabaria por se provar não menos impressionante. Sendo um erudito, Malone era adepto da distinção entre fatos comprováveis e ficção biográfica, mas, no relato sobre a vida de Shakespeare, confundiu as duas coisas e, ao fazer isso, abriu caminho para que seus seguidores também o fizessem. Embora seja justamente celebrado por ter resolvido uma das maiores controvérsias autorais relacionadas ao bardo, Malone tem parte da culpa por introduzir uma controvérsia ainda mais acirrada.

Isso não ocorreu em grande estilo, como com o *Inquiry*, mas de forma silenciosa, em um texto publicado pela primeira vez, em dois volumes, em 1780, na edição de Samuel Johnson e George Steevens, datada de 1778, de *The Plays of Shakespeare* [As Peças de Shakespeare] – e ainda uma vez em sua própria edição das obras de Shakespeare, em 1790. Essa última edição rompeu bruscamente com uma longa tradição que remonta ao Primeiro Fólio, de 1623, e a outras grandes edições do século XVIII – de Rowe, Pope, Theobald, Johnson, Capell e Steevens. Malone se afastou de seus antecessores de duas formas. Primeiro, tentou organizar as peças cronologicamente, em vez de seguir a ordem que Heminges e Condell haviam originalmente estabelecido em 1623 (por gênero, dividindo-as em Comédias, Dramas Históricos e Tragédias – sem grande atenção para a ordem em que foram escritas). Segundo, Malone incluiu os poemas de Shakespeare junto das peças. Sua edição foi a primeira a se chamar *The Plays and Poems of William Shakespeare* [As Peças e Poemas de William Shakespeare]. Hoje em dia, essas inovações podem parecer banais, mas, na época, constituíram mudanças sem precedentes, com consequências imprevisíveis para a forma como os trabalhos de Shakespeare seriam lidos, e sua vida, imaginada.

Antes de apresentar as peças cronologicamente, era preciso investigar a ordem em que tinham sido escritas. Ninguém jamais fizera isso, e não se sabe ao certo quem foi o primeiro a pensar que essa era uma tarefa que podia valer a pena. Em 1709, Nicholas Rowe levantou a questão de qual teria sido a primeira peça de Shakespeare – embora não tenha arriscado sequer um palpite – e declarou que não se devia pressupor que Shakespeare tivesse necessariamente melhorado com o tempo: "não devemos procurar pelos seus primeiros trabalhos entre os menos perfeitos". Meio século depois, Edward Capell, que também tinha curiosidade sobre como Shakespeare havia "começado a escrever para os palcos, e com qual peça", deu um passo adiante, propondo que alguém precisava investigar "a ordem do restante delas". Capell sabia bem como a tarefa era desafiadora e o quanto requeria conhecimentos amplos que iam da versificação à história da impressão das peças e às fontes nas quais Shakespeare se baseara. Capell, em seu livro *Notes and Various Readings* [Anotações e Leituras Variadas], abriu um novo campo de trabalho, mas ficaria ao encargo de Malone tentar organizar as peças cronologicamente.

Malone cometeu um bom número de erros em seu *Attempt to Ascertain the Order in Which the Plays of Shakespeare Were Written* [Tentativa de Determinar a Ordem na qual as Peças de Shakespeare Foram Escritas], de 1778, adiantando a data de várias peças (sua alegação de que o *Um Conto de Inverno* fora escrito em 1594 estava errada em quase vinte anos) e adiando a de outras. Mas, depois de uma década de pesquisas adicionais, foi capaz de corrigir alguns de seus erros mais gritantes, e seus esforços estimularam outros a se debruçarem sobre a cronologia das peças. É praticamente impossível colocá-las na ordem em que foram escritas sem encontrar um padrão, e o escolhido por Malone substituía o oferecido por Rowe. Usando a autoridade de Pope e Johnson, Malone ofereceu a seus leitores um retrato mais Iluminista e reconfortante, no qual o esforçado Shakespeare "se eleva da mediocridade para o cume da excelência; saindo de diálogos ingênuos e às vezes desinteressantes para composições sem paralelo, que renderam o deleite e a admiração de sucessivas épocas". Malone se apressou em acrescentar que não estava tentando construir uma "escala de melhoria gradual", apenas acreditava que, conforme Shakespeare "aumentava seus conhecimentos, se familiarizava mais com os palcos e com a vida, suas performances *em geral* passavam a ser escritas de forma mais leve e artística".

Poucas – surpreendentemente poucas – linhas nas peças de Shakespeare se referem explicitamente a acontecimentos contemporâneos, como a alusão, em *Henrique V*, à campanha irlandesa do conde de Essex na primavera e no verão de 1599, o que permitiu a Malone datar a produção com considerável precisão. Na verdade, o número de referências é tão pequeno que faz pensar se essa não foi uma escolha deliberada de Shakespeare. Porém, quando Malone começou a peneirar as peças em busca de alusões a acontecimentos contemporâneos e intrigas na corte, achou inúmeras pistas, ou pensou ter achado, o que reforçou sua posição sobre a ordem das peças. Embora o objetivo principal fosse chegar a uma cronologia, suas impressões sobre o que contava, em termos de alusões pontuais, bem como a interpretação delas, levou leitores a acreditar que havia mensagens políticas bastante específicas codificadas nas peças.

Assim, por exemplo, quando Malone se deparou com a cena cômica, em *Antônio e Cleópatra,* na qual a rainha egípcia golpeia um servo que traz a notícia do novo casamento de Antônio, o estudioso lembrou que havia lido, em crônicas da época elisabetana, que a rainha certa vez dera um tapa no rosto do conde de Essex, por este ter lhe dado as costas. Malone decidiu que Shakespeare estava querendo, com a cena em questão, "censurar" a rainha Elizabeth – na época em que o bardo escreveu a peça, a monarca já estava morta havia três ou quatro anos – por seu "gesto indigno da realeza e pelo tratamento pouco feminino em relação ao amável conde de Essex". E por que parar por aí? Algumas cenas adiante, quando o mesmo servo descreve a Cleópatra o rosto de sua rival, Malone interpreta a cena como "uma alusão evidente às perguntas de Elizabeth sobre sua rival, Maria, rainha da Escócia". A interpretação é tão equivocada que chega a ser difícil saber por onde começar a contra-argumentar. Por um lado, isso implica que as falas dos personagens não deviam ser apreciadas por seu valor dentro da peça, já que na verdade estariam relacionadas a outra coisa – como se fosse possível ligar os pontos para entender a quê. Por outro, é insondável imaginar por que Shakespeare, um membro da trupe King's Men, buscaria se indispor com sua monarca, introduzindo em cena uma discussão sobre a falta de atrativos da mãe já morta do rei Jaime, Maria – mas isso pareceu não

incomodar Malone.

Tentar encontrar nas peças momentos pontuais relacionados à vida, à obra e ao tempo de Shakespeare, como fez Malone, é um jogo fácil e tentador. A obsessão do estudioso em relação ao conde de Essex influenciou até mesmo sua interpretação de *Hamlet*. Malone havia lido que as últimas palavras do conde, antes de ser decapitado em 1601 por traição foram: "enviai vossos abençoados anjos para receber minha alma e levá-la às glórias do céu". A oração convencional do condenado pareceu a Malone semelhante demais às palavras que Horácio diria a Hamlet antes de morrer: "revoadas de anjos cantem em teu repouso". Malone suspeitou, então, que *Hamlet* havia sido levada ao palco antes da execução de Essex – e foi ainda mais longe. O estudioso estava tão ávido em sugerir que "as últimas palavras do conde estariam na cabeça do autor", que supôs que "os versos emprestados a Horácio poderiam ter sido uma das muitas adições à peça". Devemos, então, concluir que *Hamlet* é um lamento secreto de Shakespeare pelo conde derrotado que, como o protagonista da peça, queria ser rei? Isso é crítica de má qualidade e um trabalho medíocre de editor. Além disso, a fonte, na qual Malone se apoiou para fazer essas relações pontuais, limitava-se a crônicas centradas, em sua maioria, na corte, principalmente a partir do reinado de Elizabeth. Isso é compreensível: ele não tinha ainda acesso ao sólido material de história social no qual agora se baseia nossa compreensão das obras e da cultura da época de Shakespeare. Mas distorcer as peças, transformando-as em alegorias da corte, nas quais um Shakespeare jacobiano aparece datado, incapaz de inventar algo que não tivesse a ver com sua rainha ou produzir um contexto totalmente diferente?

Detenho-me mais longamente no assunto porque Malone ajudou a institucionalizar uma metodologia que se provaria crucial para aqueles que, posteriormente, negariam que Shakespeare foi o autor das peças (afinal, diria uma dessas pessoas, como poderia alguém de fora da corte saber tanto sobre o que se passava dentro dela a ponto de codificar mensagens?). A primeira influência dessa abordagem recairia sobre os estudos tradicionais das peças, tais como o livro *Shakespeareana Genealogica* (1869) [Genealógica Shakespeariana], de George Russell French, que assegurava que "quase todos os personagens de Shakespeare tinham alguma semelhança com pessoas da época". Essa leitura transformou os textos em algo diferente de Comédias, Tragédias e Dramas Históricos: eram agora obras codificadas, cheias de piadas internas e intrigas políticas veladas para aqueles que conheciam o assunto. E, dado o enorme número de personagens nas peças de Shakespeare, e a variedade de coisas que eles dizem e fazem, a gama de aplicações tópicas e biográficas era quase ilimitada. Não acho que Malone tenha feito isso de caso pensado – ele estava apenas tentando reforçar uma cronologia instável e exibir seu conhecimento da cultura elisabetana. Mas, ao tomar esse rumo, descuidadamente deixou aberta uma porta corta-fogo.

Mas os problemas com as pressuposições tópicas de Malone se apequenam quando comparados aos daqueles que se basearam nelas para formular hipóteses biográficas. Até que Malone fizesse sua cronologia dos trabalhos de Shakespeare, nenhum crítico ou biógrafo jamais tinha pensado em ligar as obras de Shakespeare aos eventos de sua vida. O mais próximo que se tinha chegado disso fora uma suposição de que o autor modelara seus personagens cômicos, como Falstaff ou Dogberry, a partir de colegas conhecidos. Mas essas suposições nunca tinham tido qualquer pretensão de revelar

algo sobre a personalidade de Shakespeare – a não ser, talvez, para sugerir que ele tinha usado os personagens como uma forma de se vingar de alguém.

Enquanto os editores do começo do século XVIII, como Nicholas Rowe e Alexander Pope, tinham escolhido prefaciar as peças com um texto breve e anedótico chamado "Vida", Malone preferiu fundir vida e obra em notas estendidas que apareciam no rodapé de cada página do livro. Então, por exemplo, quando descobriu, nos arquivos de Stratford, que o filho de Shakespeare, Hamnet, morrera em 1596, Malone afirmou que, provavelmente, as "lamentações patéticas" de Constance em relação à morte de seu filho Arthur em *Rei João* (que ele datou do mesmo ano) haviam sido inspiradas na perda recente do autor. Talvez. Mas pode ser que Shakespeare tenha escrito os versos antes de perder seu filho. Ou talvez tenha esperado até escrever *Hamlet* para abrir seu coração. Ou talvez, ainda, tenha pensado em algo completamente diferente quando escreveu esses versos. Nunca saberemos.

O argumento de Malone pressupunha que, ao escrever as peças, Shakespeare usara a própria experiência emocional de forma transparente e que, assim, o escritor respondia à vida da mesma forma que Malone e seu círculo mais próximo o teriam feito. Para Malone, Shakespeare não era o tipo de homem que sofreria uma perda tão grande sem buscar em seu trabalho uma válvula de escape para o sofrimento: "Não há como acreditar que um homem de tal sensibilidade e tão amável disposição pudesse perder seu único filho, que vivera até os doze anos, sem ser muito afetado". Não havia qualquer evidência que corroborasse ou refutasse, entretanto, a disposição amável de Shakespeare (um termo anacrônico que não seria utilizado com esse sentido até a metade do século XVIII), a forma como ele foi afetado pela morte do filho, ou sobre como transmutara sua dor em arte. Na verdade, não houve sequer um esforço para considerar que, assim como a cultura literária mudara radicalmente desde o início dos tempos modernos, também os costumes sociais, a vida religiosa, a infância, o casamento, a dinâmica familiar e, cumulativamente, os sentimentos haviam mudado. O maior anacronismo de todos era pressupor que as pessoas sempre haviam tido a mesma experiência de mundo que temos hoje – e que a vida interior e emocional de Shakespeare era moderna.

A decisão de Malone de incluir os Sonetos e outros poemas junto das peças teve consequências ainda maiores. Nas palavras eloquentes de Margreta de Granzia: "A busca de Malone por passar da observação externa para a experiência íntima e emocional significou mais do que uma nova forma de considerar as obras: sinalizou uma mudança importante na maneira como Shakespeare passaria a ser lido. Shakespeare não era mais considerado o dramaturgo que observava a natureza humana de fora, mas o poeta engajado que observava a si próprio". Não há lugar em que essa mudança esteja mais evidente do que na primeira nota anexada aos versos de abertura do Soneto 93, em 1780, que colocou a biografia de Shakespeare – e os debates sobre a autoria – em um curso irreversível.

O Soneto 93 começa com o autor se comparando a um tipo familiar, o cônjuge traído: "Hei de viver supondo que és fiel / Como um marido enganado"[17]. Não há nada especialmente difícil no significado desses versos iniciais que justifique uma explicação. O interesse de Malone ao inserir a nota de rodapé foi unicamente biográfico. Com esse fim, ele destrói a distinção entre o ser evasivo

que narra o poema e o próprio Shakespeare (porque não há como ter uma ideia do quanto Shakespeare estaria escrevendo sobre sua própria experiência ou simplesmente imaginando uma situação entre dois personagens ficcionais). Fazendo isso, Malone se concedeu o direito de tratar o soneto como algo que lhe renderia acesso direto e sem intermédios à vida emocional de Shakespeare.

Malone tentou justificar sua abordagem romanesca explicando que havia encontrado um manuscrito do biógrafo William Oldys, no qual estava escrito que esses versos "pareciam ter sido feitos por Shakespeare para sua bela esposa por alguma suspeita de infidelidade". Mas Oldys não tinha descoberto isso num documento. Suas anotações sobre Shakespeare – hoje guardadas na British Library – são quase todas factuais e bibliográficas, com exceção da pequena observação advinda de fofoca que dizia que "o poema de Shakespeare chamado 'A Lover's Affection' [Ternura de um Amante] foi escrito, aparentemente, para sua bela esposa sob certo rumor de inconstância". Oldys havia claramente sido induzido ao erro pelo título com o qual o Soneto 93 foi publicado na edição de John Benson, de 1640: "A Lover's Affection though his Love Prove Unconstant" [Ternura de um Amante Cujo Amor se Mostrou Inconstante]. Seguindo esta dica, embora soubesse ser a única do gênero nas anotações de pesquisador, Malone afirmou que "no decorrer de suas pesquisas" Oldys havia "descoberto essa particularidade" sobre o casamento de Shakespeare, insinuando que havia alguma sustentação documental – embora seja óbvio, mesmo para um leitor desavisado das anotações de Oldys, que o casamento ou o círculo íntimo de Shakespeare não faziam parte dos interesses do biógrafo. Malone, então, oferece alguns arremedos de provas, incluindo o testamento, em que Shakespeare tinha escolhido a filha Susanna como executora, desprezando a esposa ao deixar-lhe de herança "apenas uma peça de mobiliário antigo". Os primeiros biógrafos do autor ficaram tão perturbados com o que interpretaram como uma brincadeira sem graça de Shakespeare de legar à sua viúva "sua segunda melhor cama" que, quando reimprimiram o documento, silenciosamente alteraram a frase para "sua melhor cama marrom".

Malone encontrou ainda outras evidências do ressentimento e do ciúme de Shakespeare em relação à esposa – expressados em seu testamento e confirmados no Soneto 93 – em várias obras dramáticas, já que o "ciúme é a linha mestra de quatro de suas peças", especialmente *Otelo*, na qual "algumas das passagens são escritas com um sentimento tão refinado que pode nos levar a suspeitar que o autor estivesse, ele próprio, desorientado por essas dúvidas, embora talvez não a tais *extremos*". A mistura de uma identificação equivocada do autor dos Sonetos com seus narradores, de uma leitura radical do verso de abertura de um poema e da incompreensão fundamental das convenções dos testamentos da época – e, a título de confirmação, se é que a confirmação ainda se fazia necessária, o assunto tratado peça após peça – deu força ao argumento de Malone.

Sabendo que sua argumentação ultrapassara uma fronteira – observada por todos os editores e críticos anteriores das peças de Shakespeare – Malone deu um passo atrás, admitindo que sua análise fora construída sobre "bases incertas" e explicando que sua intenção era apenas chamar a atenção para o fato de que "Shakespeare parecia ter escrito de forma mais emotiva sobre o ciúme do que sobre qualquer outro tema; e que não seria improvável, portanto, que tivesse passado por isso". Reconhecendo que essa pequena admissão de culpa estava longe de ser suficiente, acrescentou: "Tudo é mera conjectura". Porém, Malone recusou-se a reformular ou retirar o que havia escrito.

Como observado anteriormente, as notas de Malone apareceram na edição *Works* [Obras] de Shakespeare, editada por George Steevens – um acadêmico estabelecido que recebera calorosamente um Malone mais jovem no mundo dos editores de Shakespeare três anos antes; mesmo Samuel Johnson tinha lhe dado as boas-vindas. Porém, quando Steevens leu as observações de Malone sobre o Soneto 93, insistiu em adicionar uma réplica. Ele sabia, e temia, o tipo de especulação que essas afirmações poderiam acarretar. Era um terreno bastante escorregadio, com conjecturas empilhadas sobre conjecturas. Steevens também havia consultado as notas de Oldys e reconhecera a manobra de Malone, insistindo, portanto, que "se a esposa de nosso autor era bonita ou não, essa era uma circunstância para além da investigação de Oldys". Steevens acrescentou que, se "nosso poeta tinha ou não ciúmes de sua senhora, é também uma conjectura injustificável". O editor ficou especialmente ofendido com a visão redutora de Malone que defendia que, só porque um personagem de Shakespeare experimentara determinado sentimento, o poeta devia também tê-lo sentido: "O fato de Shakespeare ter escrito em seu nível máximo de excelência sobre o ciúme não é prova de que ele o sentiu". Porque, se fosse esse o caso, dada a quase ilimitada vastidão de personagens sentindo algo, seria possível afirmar praticamente qualquer coisa e tudo sobre os sentimentos do próprio Shakespeare. Já que Timão de Atenas odeia o mundo, perguntava Steevens, seria prudente admitir que o próprio Shakespeare fora "um cínico ou um desgraçado abandonado por seus amigos?". E, como Shakespeare vividamente transmitia a "crueldade vingativa de Shylock", ele acrescentava, "devemos supor que ele se inspirara num demônio originário de seu próprio peito?".

Steevens foi implacável. Reconheceu que os estudos de Shakespeare estavam em uma encruzilhada, prevendo que, uma vez que Malone abrisse à força essa caixa de Pandora, ela nunca mais poderia ser fechada. O editor não teria ficado surpreso em saber que, dois séculos depois, um estudioso respeitado escreveria (e uma grande editora universitária publicaria) um livro chamado *Shylock Is Shakespeare* [Shylock É Shakespeare], respondendo à pergunta retórica do próprio Steevens de forma afirmativa. A resposta de Steevens aos voos biográficos promovidos pela fantasia de Malone eram, ao mesmo tempo, combativa e clara: "Tudo o que se sabe com algum grau de certeza sobre Shakespeare é que ele nasceu em Stratford-upon-Avon – foi casado e teve filhos por lá – foi para Londres, onde começou a escrever seus poemas e peças – voltou a Stratford, escreveu seu testamento, morreu e foi sepultado. *Devo confessar minha urgência em lutar contra todas as suposições infundadas que se referem às ocorrências particulares de sua vida*".

Malone, mais confortável em criticar os outros do que em ter o canhão virado para si, sentiu-se atingido com a resposta de Steevens. E o editor, claramente ameaçado por seu colaborador arrivista e agora rival, sofreria ainda por muito tempo o efeito das feridas abertas nessa última discussão. Quando Steevens morreu, em 1800, Malone sequer compareceu ao funeral, e continuou a insistir na "incessante malignidade e animosidade" com que o editor se dirigira a ele anos antes.

Uma nota ainda mais longa ao Soneto 93 foi acrescentada, e nela Malone novamente insistia que as obras descreviam sentimentos que o próprio Shakespeare teria enfrentado: "Todo autor que escreve sobre uma variedade de temas terá, por vezes, ocasião de descrever o que ele próprio sente". Então, criticou Steevens por imaginar que Shakespeare poderia ter compartilhado o cinismo de Timão ou, pior ainda, a "depravação de um assassino". Discutir isso seria "formar uma ideia contrária

a todo o teor de seu caráter". Como Malone sabia qual era o caráter de Shakespeare, não teve dificuldade em identificar quais de suas criações ficcionais o encarnavam.

O inútil jogo de discutir o que poderia ou não ser verdade em relação ao caráter de Shakespeare, baseado no que seus personagens dizem ou fazem, havia começado. Do mesmo modo, também a tradição sem fundamento de considerar que o casamento do escritor fora infeliz. Tentando se livrar da acusação de estar promovendo especulação, Malone mais tarde se enredaria ainda mais nos meandros da vida amorosa de Shakespeare. Ao mesmo tempo em que admitiria que "ter sido desatento com a esposa no testamento não implica necessariamente que ele tivesse ciúmes", Malone não acreditava que Anne Hathaway era boa o suficiente para Shakespeare. "Ele pode não tê-la amado, e ela pode não ter sido digna de sua afeição." Malone era solteiro quando escreveu essas palavras – na verdade, ele jamais se casaria, embora o tivesse desejado (cortejou a pretendente de modo insistente e, dois anos depois dessa edição ser lançada, escreveu à mulher em questão, que o havia rejeitado, com palavras que ecoavam seus ressentimentos: "Como, querida", ele reclamava, "acabei merecendo um tratamento tão cruel de sua parte?"). A nota biográfica de Malone ao Soneto 93 introduziria, portanto, outra tendência-chave para os biógrafos de Shakespeare: confundir biográfico e autobiográfico – atividade em que os autores projetavam na enorme tela em branco que era a vida de Shakespeare sua própria personalidade e suas próprias preocupações.

Não chega a ser surpreendente, portanto, que Malone, que fora advogado, tenha se deixado convencer de que Shakespeare também tivesse tido uma formação jurídica, e "não apenas aquela adquirida pela observação casual, ainda que a partir de sua mente que abrangia tudo". Malone chegou mesmo a suspeitar de que Shakespeare tivesse "sido empregado, enquanto estivera em Stratford, no escritório de algum advogado". A evidência? Nenhum dos relatos anedóticos – que, na verdade, afirmavam que ele fora um açougueiro ou professor –, mas simplesmente a evidência "interna" presente nas peças, mais notadamente em *Hamlet*. Porém, Malone estava suficientemente desconfortável com seus próprios argumentos a ponto de acrescentar que Shakespeare "era igualmente familiarizado com termos sacros e médicos". Se outros podiam defender que Shakespeare sabia tanto sobre religião ou medicina quanto sobre o direito, concluía Malone, então "o que foi dito, certamente, não é uma declaração de peso".

Subjacente a esse raciocínio estava a pressuposição de que Shakespeare só podia ter escrito sobre coisas que havia sentido, e não sobre outras, de que tivesse ouvido falar, lidas, emprestadas de outros escritores ou imaginadas. As comportas estavam agora abertas e outros logo viriam clamar, baseados em suas próprias leituras das peças, que Shakespeare fora marinheiro, soldado, condessa e assim por diante. Ao assumir que Shakespeare devia necessariamente ter sentido as coisas para escrever sobre elas com tanta precisão e força, Malone também permitiu, involuntariamente, que argumentos questionáveis se tornassem aceitáveis: a vida do escritor não cabia nas tais *expertises* demonstradas em suas peças – seu conhecimento sobre falcoaria, por exemplo, ou sobre a marinha, terras estrangeiras ou os costumes da classe dominante – o que o desqualificaria como seu autor.

Uma nova pré-condição para duvidar da autoria de Shakespeare havia se estabelecido, e ela seria mais usada do que todas as outras juntas. A partir de agora, o consenso seria impossível, e escrever

sobre a vida do autor das obras de Shakespeare se tornaria um jogo que qualquer pessoa com talento e convicção suficientes poderia jogar. Quando o desejo de saber mais ultrapassou o que os acadêmicos tinham a oferecer, sobraram apenas alguns caminhos: a falsificação, a crença em anedotas e a utilização das peças como provas sobre a vida do autor. O impulso de interpretar as peças e poemas como autobiográficos foi resultado direto da incapacidade de recuperar fatos suficientes para descrever a vida de Shakespeare do berço ao túmulo.

O comentário de Malone sobre o Soneto 93 foi um momento decisivo não apenas para os estudos de Shakespeare, mas para as biografias literárias em geral. O que acabou emergindo em nosso tempo como a forma dominante de escrever biografias pode ter sua genealogia traçada ao contrário até essa nota de rodapé e seus acréscimos. Enquanto nos séculos XVI e XVII poucas biografias literárias seriam publicadas, o gênero ganharia terreno no século XVIII, impulsionado por um intenso interesse, alimentado não apenas por uma torrente de biografias e memórias, mas também por grandes esforços colaborativos, como a obra em vários volumes *Biographia Britannica*, de 1747-1766. A *Biographia Britannica* marcou um salto conceitual ao reconhecer que biografias bem apuradas poderiam servir de contraponto a livros de memórias que, em geral, não eram desprovidos de interesse próprio: "essa obra se tornou tanto um complemento quanto uma chave para a história em geral. Ao se comparar memórias pessoais, saídas da pena de escritores individuais, à descrição dos feitos de grandes homens apresentada em verbetes do *Biographical Dictionary* [Dicionário Biográfico], podemos entender o quanto esses fatos são consistentes ou inconsistentes em relação à verdade".

William Oldys foi um dos principais colaboradores da *Biographia Britannica*. Ele tinha uma memória prodigiosa, uma obsessão pela descoberta de fatos biográficos e familiaridade com os arquivos onde as informações podiam ser encontradas. O biógrafo separava suas anotações em sacos – um para cada investigado. Sua paciência e tenacidade foram recompensadas por muitas descobertas biográficas, e ele conseguiu escrever sobre a vida de um grupo grande de figuras importantes, incluindo William Caxton, Michael Drayton, Richard Hakluyt, Edward Alleyn e Aphra Behn. Oldys se concentrava somente nos fatos e, com isso, acabou por descobrir um grande número deles. Mas apenas os fatos não eram suficientes para dar vida a seus objetos de estudo. Escritores como James Boswell (em seu *Life of Johnson*) e o próprio dr. Johnson, que confiou pesadamente na *Biographia Britannica* (que trazia informações sobre a maior parte dos poetas tratados em sua obra em quatro volumes, *Lives of the Most Eminent English Poets* [Vidas dos Mais Eminentes Poetas Ingleses]), entenderam isso muito bem e passaram a redefinir a forma como as vidas eram lidas e escritas.

O dr. Johnson também rechaçou a leitura autobiográfica de peças e poemas. Embora profundamente interessado na vida dos escritores, entendeu que a identidade autoral e pessoal eram uma coisa só, mas não a mesma coisa, e se recusou a aceitar a fusão das duas. Na verdade, em sua obra sobre a vida de James Thomson, chegou a se permitir fugir de seu estilo só para ridicularizar aqueles que faziam essa confusão. Johnson lera que outro biógrafo de Thomson (provavelmente Patrick Murdock) tinha "observado que o lugar onde a vida de um autor melhor se reflete é em suas obras" e refutou a loucura de tal afirmação. Johnson lembrou que o autor Richard Savage (amigo

tanto de Thomson quanto de Johnson) contou certa vez "que tinha ouvido uma senhora dizer que podia adivinhar três coisas sobre Thomson a partir de sua obra: que ele era *um grande Amante, um grande Nadador e que era rigorosamente Abstêmio*". Savage a corrigiu de imediato: a leitura que aquela senhora fizera, ao supor que *The Seasons* [As Estações] era, em alguma medida, uma obra autobiográfica, estava errada nos três aspectos – Thomson não era o amante devotado que ela imaginava, nunca "entrara em águas frias na vida" e "se permitia indulgências com todo o luxo que estivesse ao alcance". Chega de ler nas entrelinhas das obras.

Johnson chegava mesmo a temer o uso de cartas como evidência, zombando da noção de que "nada é alterado, nada é distorcido" na correspondência dos escritores, e fazendo pouco uso desses recursos em suas biografias. Johnson não era menos desconfiado quanto à chamada poesia autobiográfica, desconsiderando versos confessionais de Milton, Otway, Swift e Pope, e declarando, em relação ao último da lista, que "os poetas nem sempre expressam seus próprios pensamentos", e nada melhor para ilustrar isso do que Pope, "que glorificava a música", da qual "ignorava os princípios básicos e a cujos efeitos era insensível".

Com a decisão de Malone de analisar as peças em busca de evidências do que seu autor sentia ou pensava, a biografia literária atravessou o Rubicão. Obras de ficção tornaram-se uma fonte legítima para biografias – e as peças e poemas de Shakespeare foram cruciais nessa nova abordagem. Em 1790, Malone anunciou que seu longamente prometido livro sobre a vida de Shakespeare estava bastante adiantado; ele já teria "obtido em diferentes momentos" uma grande quantidade de materiais, "embora necessariamente dispersos". "Em algum momento futuro", no entanto, iria "tecer tudo em uma narrativa uniforme". Malone ainda acreditava que algum diário de Shakespeare ou algum documento ou correspondência pessoal viriam à tona, o que lhe permitiria desvendar o mistério a que dedicara muitos anos de sua vida. Em 1807, cinco anos antes de sua morte, Malone ainda garantia aos amigos que "faltava escrever" um terço da obra, que "todo o material para ajudá-lo nisso estava à disposição" e que ele já tinha trezentas libras em papel comprado aguardando a "impressão na editora", para poupar tempo quando finalizasse o livro. Malone demorara menos de noventa dias para escrever e publicar uma obra de quatrocentas páginas sobre as falsificações de Ireland. E, no entanto, depois de décadas de trabalho, seu livro sobre a vida de Shakespeare permanecia inacabado, um quebra-cabeça no qual faltavam muitas das principais peças. Mesmo os escritos de Shakespeare não davam pistas suficientes para as lacunas. Quando James Boswell Filho recebeu a tarefa nada invejável de juntar as partes desarticuladas e dar-lhes forma de livro após a morte de Malone, logo viu que estava diante, não de uma obra a ser editada, mas de um "abismo".

Aqueles que escrevem sobre a história dos estudos de Shakespeare, via de regra, classificam Malone como um herói pioneiro e Ireland como um dos primeiros vilões da trama. Fui treinado para pensar dessa maneira também, e é duro mudar a perspectiva. É fácil perceber por quê: Malone, bem como os estudiosos que contaram sua história, passaram boa parte da vida cercados por livros antigos

e manuscritos, enfraquecendo a vista ao debruçar-se sobre documentos em arquivos, lutando para completar suas obras sobre a vida de Shakespeare. Já Ireland trapaceou, pegou um atalho. Porém, na verdade, ambos tinham o mesmo objetivo – o que pode explicar a agressividade do ataque de Malone a seu jovem rival. Ambos estavam empenhados em reescrever a vida de Shakespeare: um forjou documentos; o outro inventou conexões entre a vida e a obra do autor. Em retrospecto, o estrago causado por Malone é de uma duração muito maior. Ele foi o primeiro shakespeariano a acreditar que sua *expertise* conquistada a duras penas lhe dava o direito de revirar as peças em busca de pistas para a vida pessoal do escritor – direito que ele, e muitos estudiosos desde então, vêm tentando negar a outras pessoas. Quando Boswell lançou uma edição revista de *Shakespeare's Plays and Poems*, de Malone, em 1821, era "amplamente aceito que o poeta falava sobre si mesmo" nos Sonetos.

Malone falhou em sua missão de décadas porque cada fio que levava diretamente à vida íntima de Shakespeare tinha sido cortado. Provavelmente havia mais de um século. Não havia mais material suficiente para uma biografia abrangente. Uma das possibilidades é que Shakespeare não tenha deixado pistas exatamente para que seus futuros biógrafos encontrassem um beco sem saída. De qualquer forma, as expectativas por evidências estavam brutalmente superdimensionadas. Pode até ser que um maço de cartas, documentos do teatro ou até um ou dois livros tenham sobrevivido a Shakespeare, mas, se isso de fato ocorreu, eles nunca foram encontrados, e a extinção da linhagem familiar do escritor, no final do século XVII, somada à subsequente venda e demolição da casa de Shakespeare, New Place, ajudaram a assegurar seu desaparecimento.

Se alguém observar a lista de melhores dramaturgos ingleses feita por Francis de Meres, em 1598, vai ver que nenhum livro ou rascunho de peça dos autores populares na época elisabetana sobreviveu. As memórias que melhor distinguem a estatura e as realizações de Shakespeare foram, de fato, criadas e conservadas por aqueles que honraram seu legado: um monumento e um túmulo na igreja de Stratford e, sete anos depois de sua morte, uma luxuosa antologia de suas peças, prefaciada por versos elogiosos e por seu retrato. Na época, nenhum dramaturgo inglês tinha sido homenageado postumamente com uma antologia desse tipo. Claramente, foi essa a maneira que os colegas atores de Shakespeare imaginaram ser a forma adequada de lembrar o dramaturgo.

Shakespeare não teve um Boswell – mas também não o tiveram Marlowe, Jonson, Webster e outros dramaturgos contemporâneos. Embora fosse possível encontrar livros sobre as vidas de pessoas, ainda não existiam na época as biografias literárias como as conhecemos. É especialmente lamentável que um dos primeiros esforços nesse gênero – *The Lives of the Poets, Foreign and Modern* [As Vidas dos Poetas, Estrangeiros e Modernos] – não tenha sobrevivido. A obra foi escrita (ou pelo menos planejada) por um dramaturgo colega de Shakespeare, Thomas Heywood, e mencionada em 1614 e depois, mais uma vez, em 1635. Mas, ou a empreitada não foi levada a cabo, ou se perdeu, ou nunca chegou a ser publicada.

Seguramente, devia haver testemunhas da rotina diária de Shakespeare. Atores nascidos antes da virada do século, que podem ter vivido até a década de 1670 ou 1680, e que deviam ter trabalhado na trupe King's Men junto com Shakespeare antes que ele se aposentasse da companhia, lá por

1614. Membros próximos da família, se tivessem sido entrevistados, também poderiam fornecer pistas importantes sobre sua personalidade. A irmã de Shakespeare, Joan, viveu até 1646. Sua filha mais velha, Susanna, morreu em 1649, e a mais nova, Judith, ficou viva até 1662: um vigário local, que tinha interesse em Shakespeare, fez uma anotação de que devia procurá-la para perguntar sobre seu pai, mas ela morreu antes que a conversa acontecesse. Ninguém pensou em procurar a neta de Shakespeare, Elizabeth, que tinha oito anos quando o avô morreu – ela foi a única dos quatro netos do escritor a viver além dos 21 anos e a se casar, mas não teve filhos em nenhum de seus dois casamentos – e a árvore da família se extinguiu com sua morte, em 1670.

Havia amigos da família e parentes que também poderiam ter sido questionados, incluindo Thomas Combe, a quem Shakespeare legou sua espada, e que viveu até 1657. O vizinho do escritor em Stratford, Thomas Quiney, que se casou com Judith, viveu até 1663. Ambos o conheciam bem. Assim como o cunhado de Shakespeare, Thomas Hathaway, que poderia ter sido entrevistado até 1650. O sobrinho do bardo, William, seu xará, que se tornou ator profissional em Londres e devia conhecer maravilhosas anedotas do mundo do teatro, morreu em 1639.

Uma das mais intrigantes conexões da vida pessoal de Shakespeare a se perder foi a de seu genro John Hall, que se casou com Susanna em 1607. Os dois homens parecem ter sido próximos: Hall viajou com Shakespeare a Londres e foi nomeado por ele coexecutor de seu testamento. Hall era um médico proeminente em Stratford, que tomava notas em latim a respeito de seus pacientes. Após a morte de Hall, o dr. James Cooke procurou a viúva para falar sobre os livros do marido, e Susanna estava disposta a lhe vender alguns (ele a encontrou em New Place, local que ela e o marido haviam herdado). Os interesses de Cooke eram mais médicos do que literários, de modo que, aparentemente, ele não perguntou a ela sobre seu pai ou *seus* livros – e acabaria publicando apenas uma tradução de um dos livros médicos de Hall. Entre os pacientes tratados por Hall estava o colega ator de Shakespeare, seu

conterrâneo de Warwickshire, Michael Drayton. Infelizmente, o outro livro de Hall se perdeu antes que seu conteúdo pudesse ser transcrito ou impresso e, a menos que reapareça algum dia, nunca saberemos se ele trazia alguma informação sobre seu sogro.

Há mais uma história sobre Hall e Shakespeare, menos conhecida do que deveria, embora James Orchard Halliwell-Phillipps a tenha reportado há mais de um século. Em 22 de junho de 1616, dois meses depois que seu sogro morreu, John Hall fez uma visita aos arquivos do Arcebispo de Canterbury, localizados perto da igreja de St. Paul, em Londres, para registrar o testamento de Shakespeare. Entre os documentos, havia um *"inventory of the household effects"* – isto é, uma lista de bens de Shakespeare. Qualquer livro valioso, manuscrito ou carta que Shakespeare pudesse ter e quisesse legar a seus herdeiros estaria listado no inventário e não em seu testamento (o que explica, como Jonathan Bate observou, por que os testamentos de figuras notáveis do período elisabetano, como do teólogo Richard Hooker, do poeta Samuel Daniel e de Shakespeare, não mencionavam listas de livros). Se o inventário que Hall trouxe consigo a Londres tivesse sobrevivido – ou se por milagre aparecer em algum momento – ele finalmente silenciaria aqueles que, compreendendo mal as convenções dos inventários e testamentos da época elisabetana, continuam a insistir que Shakespeare de Stratford não tinha nenhum livro e que, portanto, só podia ser um analfabeto.

Quando aqueles que buscavam pistas de Shakespeare finalmente fizeram uma peregrinação a Stratford, em meados do século XVII, liderados por Thomas Betterton, Aubrey John e Thomas Fuller, tudo o que restava eram anedotas de segunda mão. Ficamos sabendo por eles que Shakespeare fora um aprendiz de açougueiro. Que bebia muito. Que caçava veados. Que não gostava de farras e não era uma companhia muito animada. Que morreu de febre depois de uma bebedeira com Ben Jonson e Michael Drayton. Que morreu católico.

O editor Edward Capell, no século XVIII, foi o primeiro a reconhecer que uma biografia sobre a vida privada de Shakespeare – ao invés de uma sobre sua vida pública e profissional – era uma causa perdida: "os únicos que tinham a chance" de dizer como Shakespeare era não o fizeram. Novos esforços para desvendar o mistério de Shakespeare seriam inúteis: "nossas investigações sobre ele até agora se provaram vãs" e "as ocorrências dessa vida tão interessante (quero dizer, as privadas) estão irremediavelmente perdidas para nós". A busca podia estar acabada para Capell, mas, para outros, estava apenas começando.

"Com essa chave"

Na época de Shakespeare, e por mais de um século e meio após sua morte, ninguém tratou as obras do escritor como autobiográficas. Porém, depois de Malone, uma grande tendência se formou e, pela década de 1830, parecia que quase todo mundo estava ocupado em procurar pistas sobre a vida de Shakespeare em sua obra. Os Sonetos, durante muito tempo ignorados, de repente se tornaram populares. Ao contrário de outros grandes poemas de Shakespeare – *Vênus e Adônis* e *O Rapto de Lucrécia* – os Sonetos não tinham sido reeditados durante a vida do escritor e, surpreendentemente, houve pouquíssimas alusões a eles após sua publicação em 1609. Em 1640, eles finalmente foram republicados por John Benson, que cortou o prefácio, mudou o gênero dos pronomes onde achou conveniente, inventou títulos e rearranjou livremente 146 dos 154 sonetos em 72 longos poemas – misturando, em seguida, os versos de Shakespeare a outros falsamente atribuídos ao bardo – na edição de 1612 de *The Passionate Pilgrim* [O Peregrino Apaixonado]. Mas mesmo essas modificações não geraram grande interesse pelo gênero, considerado ultrapassado, e, enquanto as peças de Shakespeare tiveram quatro edições em fólio no decorrer do século XVII, os Sonetos permaneceram praticamente inacessíveis à nova geração de leitores. Quando chegavam às mãos dos leitores, era quase exclusivamente na versão de Benson – situação que permaneceu inalterada até Malone publicar os Sonetos, exatamente da forma como haviam sido escritos originalmente. Se Steevens pensou que poderia extinguir a abordagem autobiográfica de Malone excluindo os Sonetos da edição seguinte, em 1793, estava errado. Ainda assim, fez o melhor que pôde e declarou que "nem mesmo o mais duro decreto parlamentar que se pudesse conceber conseguiria dobrar os leitores a eles". "Se Shakespeare não tivesse produzido nada além disso", acrescentou Steevens, "seu nome teria chegado a nós com uma força tão diminuta quanto a conferida a Thomas Watson, um sonetista mais velho e muito mais elegante."

Os críticos alemães foram os primeiros a se agarrar à oportunidade aberta por Malone. August Wilhelm von Schlegel repreendeu os ingleses, em suas cartas vienenses de 1808, por nunca terem "se valido dos sonetos [de Shakespeare] para rastrear as circunstâncias e sentimentos do poeta" e por não reconhecerem que os versos continham "confissões dos erros cometidos em sua juventude". Seu irmão, Friedrich von Schlegel, igualmente famoso, reforçou e estendeu essa visão: "É estranho, mas ao mesmo tempo delicioso, fazer um exame atento do caráter de Shakespeare por meio dessas curtas efusões". Heinrich Heine confirmaria que os Sonetos eram um "registro autêntico das circunstâncias da vida de Shakespeare".

William Wordsworth logo divulgou a ideia, comentando que, nos Sonetos, "Shakespeare expressa sentimentos sobre sua pessoa". E defendeu seu ponto de vista de forma memorável no poema "Scorn Not the Sonnet" [Não Menosprezeis o Soneto], no qual escreve que "com essa chave,/ Shakespeare destrancou seu coração". Wordsworth não parecia perceber qualquer contradição entre sua crença de que os poemas elisabetanos eram autobiográficos e sua admissão de que desistira de publicar um poema autobiográfico, *The Prelude* [O Prelúdio], porque "não havia precedentes na história literária de um homem que falasse tanto a respeito de si próprio". Ele encontrara um precursor romântico no

Shakespeare por ele imaginado.

Outros embarcaram na história. Um colaborador da *Blackwood's Magazine* defendeu, de forma confiante, em 1818, que os Sonetos eram "de valor inestimável, maior do que tudo na poesia de Shakespeare, porque fornecem algumas pistas, e vislumbres ocasionais, de seus próprios sentimentos e de alguns dos eventos mais interessantes de sua vida". Um longo artigo sobre os Sonetos, publicado na *New Monthly Magazine,* em 1835 – "The Confessions of William Shakespeare" [As Confissões de William Shakespeare] – levou as coisas um passo adiante, chamando os poemas de "confissões pessoais" e descrevendo as tramas de seus triângulos amorosos. Quem poderia resistir a tais prazeres de voyeurismo? Com os Sonetos, "é possível se sentir à porta do confessionário e ouvir o mais secreto dos segredos do coração de Shakespeare".

A notícia se espalhou para os Estados Unidos, onde Emerson, no influente *Representative Men* [Homens Representativos] (1850), se perguntou: "É possível que alguém leia a edição dos Sonetos sem pensar que o poeta ali revelou, sob máscaras que não são máscaras para os inteligentes, a ciência da amizade e do amor?". Na metade do século XIX, os pesos pesados da crítica literária dos dois lados do Atlântico – os Schlegels, Wordsworth, Coleridge, Heine e Emerson – haviam todos abraçado a postura pioneiramente adotada por Malone. De acordo com Charles Armitage Brown, amigo íntimo de John Keats e autor da obra *Shakespeare 's Autobiographical Poems* [Os Poemas Autobiográficos de Shakespeare] (1838), os Sonetos eram "uma pura e ininterrupta biografia". A vida do bardo era agora um livro aberto.

Um punhado de dissidentes lutou, com pouco sucesso, para contestar esse novo consenso. Thomas Campbell reclamou, em 1829, que os Sonetos eram "insignificantes como um índice" para a biografia de Shakespeare, e rejeitou o argumento de que "eles, inequivocamente, mostravam suas paixões e o verdadeiro caráter de seus sentimentos". E tentou novamente alguns anos depois, dessa vez de forma mais direta: "os Sonetos de Shakespeare não nos dão acesso à sua história pessoal". Suas palavras se perderam em ouvidos moucos, como aconteceu com a refutação de Robert Brown ao "Scorn Not the Sonnet" de Wordsworth: "Com essa mesma chave, deu-se fé, / Destranca Shakespeare o seu coração! / Será? Se sim, tão menos Shakespeare é!"[18]. Em 1856, a batalha estava quente como nunca. Nas palavras usadas por David Masson naquele ano, "a crítica parece agora ter determinado de forma conclusiva [...] que os Sonetos de Shakespeare são, e só podem ser, um registro poético de seus próprios sentimentos e experiências". Não havia mais dúvidas de que os poemas "são autobiográficos – intensa e dolorosamente autobiográficos".

Quando os Sonetos começaram a ser lidos como peças confessionais, os críticos voltaram sua atenção para as figuras anônimas obscuras a que os poemas aludem, pressupondo que Shakespeare tinha pessoas reais em mente quando seus vários narradores falam sobre damas negras, jovens rapazes e poetas rivais. George Chalmers, um inimigo de Malone e defensor das falsificações de Ireland, levou a competição sobre o caráter biográfico dos poemas a um novo patamar, argumentando, em 1797, que *todos* os Sonetos eram dedicados à rainha Elizabeth. Inúmeros outros opinaram sobre a identidade do "único inspirador" dos Sonetos, o misterioso "W.H.". Pelo menos eles tinham iniciais para especular e, aparentemente, um indivíduo real em mente.

O próprio Malone tinha sido um dos primeiros a arriscar um palpite sobre a identidade desse ser "mais capaz"[19] citado no Soneto 80 – o talentoso rival literário "a quem mesmo Shakespeare se considerava inferior". Malone concluiu que se tratava de Edmund Spenser e, para sustentar essa alegação, devotou quase um terço de sua biografia inacabada de Shakespeare ao relacionamento entre os dois poetas. George Chalmers, que nunca se permitia concordar com Malone, dessa vez o fez. Mas outros não estavam tão certos e apostaram em Samuel Daniel, Michael Drayton, George Chapman, Christopher Marlowe, Ben Jonson e uma série de nomes diferentes. Houve quem insistisse que estavam todos errados: certamente Chaucer era o grande rival que Shakespeare tinha em mente.

A lista de damas negras, jovens rapazes e pessoas com as iniciais W.H, H.W. e W.S. – ou alguma combinação similar – era ainda maior. O jogo iniciado por Malone – ainda hoje avidamente jogado – tornou raro passar um ano sem que um novo nome apareça na lista. Consumiria muitas páginas enumerar todos eles, o equivalente a fazer quase um censo elisabetano. Mesmo as declarações mais metafóricas e inocentes dos narradores fictícios dos poemas de Shakespeare viraram dados biográficos. Fora Shakespeare sifilítico, como sugerido no poema 144? Andaria o autor do Soneto 37 (que fala em ser "coxo por despeito do destino"[20]) apoiado em uma bengala? Será que Shakespeare detestava prostituir seu talento em textos a serem levados ao palco, como Malone afirmou, baseado na confissão presente no Soneto 111? Quem precisaria lutar com a densa linguagem dos Sonetos quando era possível desenvolver uma reputação literária desvendando os segredos biográficos que eles continham?

Em meados do século XIX, a obsessão com as migalhas autobiográficas tinha deslocado o prazer estético dos poemas em si. Wordsworth havia descrito os Sonetos como uma "chave". Coleridge sugerira que um dos poemas (provavelmente o Soneto 20, o mais explicitamente homoerótico) era um caso de "encobrimento deliberado". Emerson se referiu aos poemas como uma revelação, "máscaras que não são máscaras para os inteligentes". Depois da invenção do telégrafo e do Código Morse, uma nova metáfora sinistra foi introduzida para descrever o modo como Shakespeare deliberadamente teria ocultado traços autobiográficos: para Robert Wilmott, em 1858, os "sonetos são um capítulo de autobiografia, embora permaneçam cifrados até que a crítica encontre sua chave".

A melhor explicação contemporânea que encontrei para esse frenesi de descobertas biográficas – e vale a pena citá-la integralmente – é oferecida por Anna Jameson, em seu livro *Memoirs of the Loves of the Poets* [Memórias dos Amores dos Poetas], publicado em 1829. Jameson foi pelo menos honesta a respeito de suas motivações, admitindo que é "natural sentir uma curiosidade intensa e insaciável pelos grandes homens, uma curiosidade e uma comoção que tornam tudo interessante, mesmo a coisa mais ínfima ou pessoal". E os poucos fatos disponíveis a respeito de Shakespeare deixavam todos famintos por conhecê-lo melhor. "Não senti nenhuma satisfação ou gratidão por aqueles cujos esforços confundiram os tão escassos particulares conhecidos a respeito de sua vida. É um exagero de interpretação, e não há fatos suficientes: se, por um lado, as informações nos deixam desapontados, por outro, se mostram supérfluas: que necessidade há de cercar o assunto de senso-comum, associações triviais, registros de testamento e genealogia e sei lá mais o quê". O que faltava

era a coisa que realmente importava: o que podia nos conectar à "presença e ao poder [...] difundidos através dos tempos, e que governam nossos corações e fantasias com seu ritmo incontrolável e universal". O desejo de sentir aquela presença, de experimentar uma sensação de intimidade com Shakespeare, não iria se esvair simplesmente porque não havia fatos conhecidos suficientes sobre sua vida pessoal. Era mais fácil para os críticos que compartilhavam esse desejo inventar coisas do que admitir a derrota.

Logo, o que começara com os Sonetos migrou para as peças, embora a alegação de que Shakespeare estaria falando sobre si próprio por meio de seus personagens dramáticos fosse mais difícil de sustentar. John Keats esteve entre os primeiros a fazer isso quando escreveu que os dias de Shakespeare "não eram mais felizes do que os de Hamlet, cuja vida cotidiana é, possivelmente, dentre as de todos os seus personagens, a mais parecida com a do próprio Shakespeare". Ele estava a apenas um pequeno passo de se identificar com ambos: Shakespeare e Hamlet: "O coração de Hamlet estava tão cheio de misérias quanto o meu quando ele disse a Ofélia, 'Vai para um convento, vai'!". Coleridge argumentou de forma mais simples e direta: "Tenho um pouco de Hamlet em mim, por assim dizer". A superidentificação por parte dos biógrafos de Shakespeare tinha se transformado em superidentificação por parte de seus leitores.

Os críticos começaram a identificar momentos nos quais Shakespeare acidentalmente deslizava para fora da fala do personagem e caía em um verso de reveladora autobiografia. Colerigde, por exemplo, estava convencido de que era esse o caso dos versos ditos por Capuleto, em *Romeu e Julieta*:

> *Conforto como sentem os varões*
> *Ao ver Abril com suas prontidões*
> *Pisar do inverno manco os calcanhares*
> *Deleites tais terás quando jantares*
> *Em meio às moças em botão que herdares*
> *Cá em minha casa*[21]

"Outras passagens que são ainda mais felizes em ilustrar isso", acrescenta, "podem ser vistas quando o poeta se esquece do personagem e fala por si próprio". Coleridge foi também o primeiro a sugerir que Próspero, a grande imagem da autoridade artística do século XIX, "parecia o retrato do próprio bardo" – uma afirmação que ecoaria cada vez mais por todo o século XX.

O mesmo Coleridge também foi pioneiro em adotar a abordagem biográfica mais extrema: ler a trajetória de todo o cânone de peças de Shakespeare como se fosse uma história do desenvolvimento psicológico do poeta, já que, como o próprio Coleridge reconheceu, estava mais "inclinado a perseguir uma linha de raciocínio psicológica do que histórica" (e, ao fazer isso, foi não apenas o primeiro a usar o termo "psicológico" em seu sentido moderno, mas também o primeiro a se ocupar da psicobiografia). Em fevereiro de 1819, Colerigde esboçou diante de uma audiência no bar Crown

and Archor, no Strand, sua teoria das cinco eras da vida criativa de Shakespeare, desafiando a cronologia estabelecida do cânone e adaptando-a à sua abordagem psicológica de biografia narrativa. De acordo com Coleridge, Shakespeare teria começado com o que hoje sabemos serem textos tardios (*Péricles, Um Conto de Inverno, Cimbelino*) e com algumas comédias (*A Comédia dos Erros, Sonho de uma Noite de Verão* e, surpreendentemente, *Tudo Está Bem Quando Termina Bem*), passando às peças históricas, para, em seguida, chegar a uma era grandiosa, na qual "usou todas as graças e habilidades de um gênio no auge de suas funções e de seu poder" – e esse grupo misto incluía *A Tempestade, Como Gostais, O Mercador de Veneza e Noite de Reis*. Enfim, um triunfante Shakespeare alcançaria o mais alto "pódio" com as grandes tragédias, *Rei Lear, Hamlet, Macbeth e Otelo*. Depois de chegar ao topo, viria a descida inevitável, "quando as energias do ciclo intelectual do gênio, em automodificação, assumiam uma forma rica e potencializada que se sobrepunha em relação aos sentimentos e à criatividade" e, nessa fase final da carreira de Shakespeare, Coleridge incluía *Medida por Medida*, assim como a maioria das peças clássicas e romanas: *Timão de Atenas, Coriolano, Júlio César, Antônio e Cleópatra e Tróilo e Créssida*.

Outros modificariam a ordem nas mesmas bases de Coleridge, como Henry Hallam, que, em 1837, rearranjou a sequência das peças em uma história melodramática: "Parece ter havido um período na vida de Shakespeare em que seu coração estava intranquilo, e no qual ele estava descontente com o mundo e com sua própria consciência". "Lembrava das horas desperdiçadas e pensava no afeto perdido ou não correspondido." Isso, "pesando nas profundezas de sua mente grandiosa", parece ter inspirado não apenas Lear e Timão, mas o personagem primordial, o "censor da humanidade" – uma versão do próprio Shakespeare que se projetaria em uma série de personagens, de Jacques, em *Como Gostais*, a Hamlet, Lear e Timão.

Não demorou muito para que um cânone-dentro-do-cânone autobiográfico surgisse, com uma dúzia de peças atraindo quase toda a atenção daqueles que desejavam traçar a vida do escritor por meio de sua obra – surgiu o grande amante Shakespeare de *Romeu e Julieta* e dos Sonetos, passando pelo melancólico, deprimido e incompreendido Shakespeare de Timão, Lear e, especialmente, do denso Hamlet, para o sereno e triunfante artista, Próspero, cuja decisão de abandonar sua arte anteciparia a aposentadoria do próprio Shakespeare em Stratford. Era uma história grandiosa que sobreviveria bastante tempo, mesmo que nela não houvesse espaço para personagens e peças que não encaixavam nessa interpretação, como *Tito Andrônico, Péricles, A Comédia dos Erros* e várias outras, praticamente intocadas pelos especuladores biográficos. Os estudiosos começaram a perder seu curso no momento em que Malone usou o Soneto 93 para apresentar suas conjecturas sobre a vida e a obra de Shakespeare. E os românticos que seguiram os passos errantes de Malone transformaram rápida e irrevogavelmente o modo como os poemas e peças de Shakespeare seriam lidos.

Apenas uma coisa conseguiria reprimir toda essa especulação biográfica: a suposição de que um

surpreendente número de peças creditadas a Shakespeare tinha sido escrito de forma colaborativa. Porque não há como argumentar que uma peça escrita em coautoria – especialmente quando nela é difícil dizer quem escreveu o quê – pode ser lida de forma autobiográfica. O problema da colaboração vem assombrando os estudos de Shakespeare há mais de trezentos anos, desde que os editores da segunda edição do Terceiro Fólio acrescentaram, em 1664, sete peças às 36 presentes no Primeiro e no Segundo Fólios das obras reunidas de Shakespeare: *Péricles, The London Prodigal* [O Perdulário de Londres], *The History of Lord Thomas Cromwell* [A História do Lorde Thomas Crowell], *Sir John Oldcastle, The Puritan Widow* [A Viúva Puritana], *A Yorkshire Tragedy* [Uma Tragédia de Yorkshire] e *The Tragedy of Locrine* [A Tragédia de Locrine]. Embora alguns leitores possam ter desconfiado que essas peças não pareciam ser de Shakespeare, havia, nas páginas das edições *in quarto*, publicadas durante a vida de Shakespeare, evidências que corroboravam pelo menos algumas delas.

As coisas ficaram ainda mais bagunçadas quando os editores começaram a questionar a autoria de algumas das peças que Heminges e Condell tinham publicado em nome de Shakespeare, e apenas sob seu nome, em 1623. O primeiro a fazê-lo foi Edward Ravenscroft, o dramaturgo do período da Restauração que, em 1678, em sua adaptação para *Tito Andrônico* de Shakespeare, escreveu: "ouvi falar, por alguns velhos familiarizados com os palcos, que o texto não era originalmente dele, tinha sido trazido por um autor para ser encenado e ele apenas deu uns toques de mestre em algumas partes e alguns personagens". Quando o poeta Alexander Pope lançou uma grande edição das maiores peças de Shakespeare, em 1725, rejeitou como falsas todas as sete peças que tinham sido adicionadas ao Terceiro e ao Quarto Fólios e admitiu ter dúvidas até mesmo sobre algumas das peças canônicas: "Devo conjecturar sobre algumas das outras (particularmente *Trabalhos de Amor Perdidos,* e até mesmo *Um Conto de Inverno, A Comédia dos Erros e Tito Andrônico*), que apenas alguns dos personagens, cenas e talvez algumas passagens específicas tenham saído de sua pena". Pope conclui que essas peças, havia muito atribuídas a Shakespeare, "foram produzidas por autores desconhecidos". A posteridade tinha legado esses filhos bastardos a Shakespeare, "como se dão os animais sem dono ao proprietário das terras".

Pelo menos por um tempo, o cânone continuou a encolher. Em 1734, Lewis Theobald questionou a legitimidade de *Henrique V*. Thomas Hanmer fez o mesmo com *Os Dois Cavalheiros de Verona,* em 1743. Dois anos mais tarde, Samuel Johnson considerou suspeita a peça *Ricardo II* e, logo depois, Richard Farmer rejeitou *A Megera Domada* como sendo de Shakespeare. Tanto a *Segunda Parte de Henrique VI* quanto a *Terceira Parte de Henrique VI* também foram colocadas em xeque. Para alguns, como Capell, a falta de qualidade dessas peças se justificava (junto com *Rei John*) por serem "esboços". Para outros, como o bispo Warburton, elas deviam ser excluídas do cânone. Mesmo que os editores dessa época soubessem, pelas folhas de rosto de algumas peças jacobianas, que alguns dramas não shakespearianos tinham sido escritos a muitas mãos, parece nunca ter ocorrido a eles que Shakespeare talvez também trabalhasse em colaboração voluntária com outros colegas. As peças, nessa época, só podiam ser dele ou não.

Malone, como qualquer outro editor de seu tempo, estava profundamente interessado nas questões de autoria e atribuição. Ele publicou uma tese sobre as peças de *Henrique VI*, em 1787, na

qual concluía que as partes das primeiras versões que sobreviveram em quarto – *The Contention* [A Disputa] e *The True Tragedy* [A Verdadeira Tragédia] – tinham sido provavelmente escritas por Robert Greene e George Peele, respectivamente. Empenhado em examinar as peças controvertidas minuciosamente, editou e republicou pela primeira vez as sete peças anexadas ao Terceiro Fólio. Seu objetivo era fazer uma distinção entre o que era falso e o que era verdadeiro: "Um século e meio depois da morte de Shakespeare, chega a ser extraordinário que nenhum de seus editores tenha tentado separar suas composições poéticas genuínas de performances espúrias com as quais elas têm sido misturadas". As obras eram para ele misturas, não composições, o que facilitava separar o que tinha sido escrito por Shakespeare ou não. A inclusão no cânone era baseada no quanto a peça podia ser considerada material shakespeariano. *Péricles* foi incluída, já que "tinha sido escrita, senão inteiramente, em grande parte pelo poeta", enquanto que, pelo mesmo critério, *Tito* ficava decididamente de fora – Malone não acreditava que sequer uma linha da peça fosse da autoria de Shakespeare.

Malone estava muito à frente de seus predecessores no que se refere ao desafio de esclarecer as peças controversas – pelo menos até 1790, ano em que publicou sua primeira edição solo das obras de Shakespeare. E, naquele ano, justo quando estava enviando as últimas páginas para serem impressas, a maior descoberta já feita a respeito dos palcos elisabetanos caiu em suas mãos: os diários de Philip Henslowe, proprietário do Rose Theatre. O diário de Henslowe continha quase tudo que hoje sabemos sobre a apresentação de peças na época de Shakespeare: com que frequência o repertório mudava, quantas peças uma companhia comprava e montava por ano, quanto se gastava em figurino, até mesmo quanto tempo demorava para se escrever um texto para teatro. Era um documento impressionante, e ninguém sabia melhor disso do que Malone, em cujas mãos foi parar o material, descoberto no Dulwich College. A mais significativa revelação contida no diário era sobre a natureza colaborativa da autoria das peças na era elisabetana, pelo menos no que se refere à companhia rival da de Shakespeare, a Admiral's Men – a imensa maioria das peças havia sido criada em coautoria por dois, três, quatro ou mais dramaturgos.

Malone percorreu avidamente as páginas à procura de evidências que pudessem lançar uma luz sobre as peças polêmicas atribuídas a Shakespeare – e ficou encantado ao comprovar que seu palpite de que *Oldcastle* não tinha sido escrita pelo bardo estava correto: os papéis comprovavam que fora "uma produção conjunta de quatro outros poetas" – Michael Drayton, Anthony Munday, Richard Hathway e Robert Wilson. Malone tinha agora em seu poder o único material que podia fornecer evidências sobre as possibilidades de Shakespeare ter escrito em coautoria. Mas não conseguia mudar de ideia sobre a singularidade de Shakespeare, não era capaz de se livrar da fantasia de que as peças podiam ser facilmente separadas, já que eram misturas, e não composições feitas por dois ou mais escritores talentosos trabalhando juntos, sendo um deles Shakespeare. Malone chegou até a imaginar que, se o "livro de anotações do sr. Heminge for descoberto, poderemos provavelmente descobrir nele – 'Pago a William Shakespeare por remendar *Tito Andrônico*'".

Mesmo quando confrontado com a esmagadora evidência fornecida pelo diário de Henslowe, Malone não conseguiu quebrar o hábito de ver as peças como obras de um único dramaturgo ajustadas por outros, e concluiu: "Alterar, remodelar e melhorar peças de sucesso de escritores

anteriores foi, creio eu, muito mais comum no tempo de Shakespeare do que geralmente se supõe". E ele seguia afirmando que *Péricles* tinha sido "remodelada pelo nosso poeta", não feita conjuntamente. Pela mesma lógica, a segunda e terceira partes de *Henrique VI* haviam sido "remodeladas" e "reescritas" por Shakespeare. Malone anexou às pressas alguns trechos do diário de Henslowe à sua edição de 1790, que estava no prelo. Sem ter a chance de realmente digerir as implicações de seu achado a respeito de como funcionavam as colaborações em Shakespeare, o que, aparentemente, jamais chegou a compreender.

Tenho sido duro com Malone nestas páginas, talvez indevidamente. Mas acho profundamente frustrante sua relutância em voltar atrás e ver como o diário de Henslowe poderia ter alterado seu pensamento em relação à questão da autoria. Malone estava claramente comprometido com a visão de Shakespeare como uma figura Iluminista, sempre trabalhando para melhorar, aperfeiçoar as tentativas infrutíferas de outros – um Mozart para os Salieris do mundo do teatro. Mas o realmente imperdoável é que Malone se certificou de que ninguém mais pudesse ler o diário e oferecer uma avaliação alternativa sobre o teatro da época e sobre como Shakespeare poderia ter escrito. Não apenas ele se recusou a compartilhar o diário, como nunca o devolveu ao Dulwich College. Apenas depois de sua morte, muitos anos depois, o executor de seu testamento literário achou o material entre outros papéis e o devolveu ao legítimo proprietário – com algumas assinaturas literárias faltando.

Uma grande oportunidade fora perdida. Malone deveria ter reconhecido a questão da colaboração. Na verdade, ele estava ativamente envolvido, nessa mesma época, em um projeto colaborativo, ajudando Boswell a escrever e revisar seu *Life of Johnson*, ocupadíssimo em refinar a prosa, alterar o tom, eliminar os termos escoceses e assim por diante, com idas e vindas diárias até seu amigo carente de ajuda. No entanto, por alguma razão, ele não conseguia imaginar Shakespeare e Thomas Middleton trabalhando juntos em *Timão de Atenas*, ou Shakespeare colaborando ativamente com John Fletcher em *Henrique VIII*, *Cardenio* e *Os Dois Nobres Parentes*.

A explicação mais provável para a recusa de Malone em considerar a possibilidade de Shakespeare trabalhar dessa forma – em "produção conjunta" ou "em colaboração" com outros escritores, para usar seus próprios termos – é que essa visão era irreconciliável com sua convicção de que a obra de Shakespeare era autobiográfica e de que Shakespeare, se não um ser divino, era ao menos singular, tão singular que um bom editor seria capaz de separar as impurezas escritas por outros mortais do ouro oferecido por Shakespeare. Na época em que o diário de Henslowe chegou a outras mãos – seria finalmente transcrito e publicado por John Payne Collier em 1845 – já era tarde demais. A essa altura, a ideia de que Shakespeare era autobiográfico, singular e divino já tinha se instalado indelevelmente na mente dos leitores e espectadores. Essa visão ficou ainda mais forte em meados do século XIX, o que pode ser claramente comprovado com o exemplo do escritor Henry Tyrrell, que, em *The Doubtful Plays of Shakespeare* [As Peças Duvidosas de Shakespeare], rejeita a ideia das colaborações do bardo na base do "não é provável que o grande Shakespeare, reconhecido poeta de sua era, amigo dos nobres e protegido dos príncipes, fosse se unir a algum outro dramaturgo de terceira categoria e reputação duvidosa". Joseph C. Hart, um dos primeiros a duvidar da autoria de Shakespeare nas peças, foi influenciado de forma similar pelas evidências oferecidas pelo "antigo

Diário" (que ele acreditava, em 1848, ter sido descoberto havia apenas alguns anos). Baseado em sua leitura do diário, Hart concluiu que algumas das peças atribuídas a Shakespeare deviam ter sido feitas em colaboração – e que Shakespeare talvez pudesse nem ter colocado a mão em nenhuma delas. A tradição crítica, que se estende de Malone até Tyrrell e Hart e persiste até hoje na convicção de que Shakespeare era um escritor solitário cuja vida poderia, portanto, ser encontrada em sua obra, não é capaz de acomodar a esmagadora evidência das coautorias.

Agiota e Comerciante de Malte

A busca por informações sobre a vida de Shakespeare não acabou com Malone. Outros seguiram suas sugestões de onde procurar por novos detalhes biográficos, e com tanto sucesso que, nas décadas que se seguiram à morte do estudioso, foram descobertos mais fatos novos sobre a vida de Shakespeare do que em qualquer outra época. O primeiro achado foi feito em Stratford-upon-Avon por um antiquário local que tinha tempo livre e paciência inesgotável para peneirar registros antigos. R. B. Wheler foi recompensado por seus esforços com quatro descobertas significativas. Duas relacionadas a complicadas e lucrativas transações imobiliárias: a contrapartida não executada da transmissão da antiga propriedade de Stratford por William e John Combe, em 1602, e um registro de aquisição, por parte de Shakespeare, da parcela de uma propriedade de Stratford pela enorme soma de 440 libras (quantia que um professor da época elisabetana só podia esperar ganhar ao longo de toda uma vida), datado de três anos depois.

Wheler também encontrou um par de mandados, documentos mencionados anteriormente, que lançaram luz sobre a atividade de agiotagem de Shakespeare. Em 1609, por conta de uma dívida comparativamente menor, Shakespeare levou seu vizinho de Stratford, John Addenbrooke, à prisão por ter deixado de pagar seis libras, e ainda pediu um adicional de 26 xelins por perdas e danos. Addenbrooke foi liberado após fornecer uma garantia de pagamento, apresentada por uma espécie de fiador. Depois disso, provavelmente, um júri foi convocado e o veredito veio em favor de Shakespeare, já que, quando o pagamento falhou pela segunda vez, um segundo mandado foi emitido pela Stratford Court of Record – desta vez, contra o fiador de Addenbrooke, Thomas Horneby, um ferreiro local que era agora responsável tanto pela dívida quanto pelos danos causados pelo amigo. Não sabemos nada além disso. Não se conhece a razão pela qual Shakespeare estava tão ávido por processar os vizinhos por conta de um empréstimo, mas, de qualquer forma, esse não era o tipo de história que agradava seus admiradores – e esses documentos, somados a uma carta que não chegou a ser entregue, descoberta por Malone nas décadas anteriores, em que Richard Quiney pedia a Shakespeare um empréstimo de trinta libras, fizeram nascer a ideia de que o bardo se importava mais com o dinheiro do que com a arte.

A pressão para encontrar materiais biográficos adequados – documentos que reforçassem, e não minassem, a figura de Shakespeare na qual as pessoas queriam acreditar – levou a novas falsificações e fraudes, incluindo, em 1811, a obra que Richard Fenton publicou anonimamente, *Tour in Quest of Genealogy* [Viagem em Busca da Genealogia], na qual descrevia a compra, em um leilão no sudoeste do País de Gales, de alguns livros e manuscritos que tinham estado em poder de "uma pessoa excêntrica e misteriosa". A compra incluíra "um curioso diário de Shakespeare que continha uma descrição de muitas de suas peças e memórias escritas por ele mesmo". Um dos textos de Shakespeare no diário respondia a uma pergunta que há tempos intrigava aqueles que tentavam entender como um jovem de uma Stratford rural podia dominar línguas estrangeiras e estar familiarizado com grandes autores italianos:

> Com um sincero desejo de aprender línguas estrangeiras, tive a boa sorte de ter na casa de meu pai um italiano, Girolamo Alberti, conhecido como Francesco Manzini, um tintureiro de lã; mas ele não era o que tentava aparentar; tivera uma criação de cavalheiro e era um estudioso. Foi ele quem me ensinou o pouco de italiano que conheço e quem poliu meu latim; lemos os romances de Bandello juntos, de onde colhi algumas flores deliciosas que plantei em minhas obras como dramaturgo.

Isso pode ter sido tomado como uma brincadeira pelos leitores da época – mas trechos continuaram a ser republicados como fatos até 1853.

A obra foi um alívio considerável para os admiradores de Shakespeare até que, em 1830, um ambicioso jovem pesquisador, John Payne Collier, começou a publicar panfletos descrevendo uma série de descobertas pessoais advindas, especialmente, de uma fonte nova e inexplorada: os papéis de sir Thomas Egerton, um funcionário de alta hierarquia no período elisabetano, que foi procurador-geral e também *lord keeper of the great Seal*[22] no reinado de Elizabeth I para, em seguida, assumir o posto de chanceler de confiança do rei Jaime I. Collier ficara amigo de um descendente de lorde Francis Egerton, que o contratou para publicar um livro sobre a família. O primeiro panfleto de Collier, *New Facts Regarding the Life of Shakespeare* [Novos Fatos Sobre a Vida de Shakespeare] (1835), oferecia 21 novos documentos relacionados à vida do escritor, nove deles vindos dessa coleção.

Finalmente, alguém descobrira alguma coisa que dizia respeito à vida de Shakespeare em Londres. A descoberta mais empolgante de Collier era um certificado que trazia Shakespeare como coproprietário de Burbage no Blackfriars Theatre, ainda em 1589. O problema dos "Anos Perdidos" estava parcialmente resolvido – sobretudo em relação ao boato, apreciado até mesmo por Samuel Johnson, de que Shakespeare teria, até 1580, tido o encargo de cuidar dos cavalos do lado de fora do teatro. As descobertas de Collier também descortinaram os últimos anos de Shakespeare em Londres, quando, um outro documento revelava, a participação do bardo no Blackfriars crescera para mais de 1.400 libras, uma soma monumental. Outra grande descoberta foi um mandado do rei Jaime, datado de janeiro de 1610, nomeando Shakespeare e outros três para treinar "um número conveniente de crianças para serem chamadas *Children of her Majesties Revels*" na arte de "interpretar Tragédias, Comédias e outros". Ainda que interessantes, os documentos eram um pouco impessoais. O mesmo não poderia ser dito de uma carta escrita em caligrafia elegante e assinada H.S. – provavelmente o conde de Southampton – pedindo a Egerton "que fosse generoso com os pobres atores do Blackfriars" e mencionando, de passagem, "dois dos chefes do empreendimento" – Burbage e Shakespeare – o último, "meu amigo especial, além de ator até há pouco [...] e escritor de algumas das melhores peças inglesas que, como Vossa Senhoria bem sabe, eram singularmente apreciadas pela rainha Elizabeth". A carta também continha um detalhe delicioso: Burbage é elogiado como "um homem que ajusta a ação à palavra e a palavra à ação de forma admirável" – claramente ecoando Hamlet[23].

Collier trabalhava rapidamente, publicando os achados tão logo lhe caíam nas mãos. Na sequência de seu primeiro panfleto, lançou *New Particulars Regarding Shakespeare and His Works* [Novos Particulares a Respeito de Shakespeare e Sua Obra], em 1836, e, três anos depois, *Further Particulars Regarding Shakespeare and His Works* [Mais Particulares a Respeito de Shakespeare e Sua Obra]. A primeira publicação continha transcrições de *Macbeth, Cimbelino* e *Um Conto de Inverno,* feitas por uma testemunha ocular, o famoso astrólogo e médico da época elisabetana Simon Forman. Collier também encontrou um documento que confirmava que *Otelo* havia sido apresentada à rainha Elizabeth em 1602 (o que derrubava a datação tardia feita por Malone), uma carta do poeta Samuel Daniel que fazia alusão indireta a Shakespeare e um registro fiscal indicando que o bardo residira em Southwark até 1609. Trabalhador incansável, Collier ainda encontrou tempo para publicar os documentos e o diário de Henslowe, descobrindo lá uma alusão a Shakespeare como "sr. Shakespeare do Globe", que Malone não observara.

As muitas descobertas de Collier entre 1830 e 1840 ofereceram um contrapeso para a base documental fortemente concentrada em Stratford e nas preocupações financeiras do escritor. Mesmo que a vida pessoal de Shakespeare permanecesse um mistério, evidências de sua carreira no teatro – tanto do começo quanto do final dela –, assim como seus relacionamentos mais importantes com colegas escritores e atores, ganhavam um reforço essencial. Quase da noite para o dia – e logo veremos por que isso se revelou um desastre – esses achados foram incorporados ao que parecia ser um fluxo interminável de biografias populares sobre Shakespeare. Ansioso por reivindicar seu crédito, Collier decidiu escrever a grande biografia de Shakespeare de seu tempo. No início de 1840, ofereceu uma prévia do livro como suplemento de uma edição das obras de Shakespeare. Essa edição incluía ainda mais descobertas recentes feitas nos arquivos de Stratford: as anotações do escrivão da cidade, Thomas Greene, sobre as propriedades não demarcadas de Shakespeare, em 1614, e um documento que mostrava que a herdade de Shakespeare fora usada para estocar malte em 1598, durante um período de pobreza na região de Warwickshire.

As décadas de 1830 e 1840 foram um período rico para as sociedades de historiadores e antiquários empenhados em pesquisar o passado da Inglaterra. A Hakluyt Society começou a disseminar narrativas de viagem inglesas; a Parker Society, textos religiosos; a Camden Society e a Percy Society, materiais literários. Em 1840, Collier, junto com mais ou menos vinte outros, fundou a Shakespeare Society, dedicada "ao propósito de coletar materiais com informações que permitam que [Shakespeare] possa ser inteiramente compreendido e apreciado", investigando "papéis privados e familiares, cuja existência os próprios proprietários desconhecem". Três dos principais membros da sociedade eram rivais de Collier como biógrafos de Shakespeare: Alexander Dyce, Charles Knight e James Orchard Halliwell-Phillipps. Todos admitiam o quanto estavam em débito com Collier por seus achados, especialmente Halliwell-Phillipps, que escolheu para o frontispício de sua primeira biografia, *The Life of William Shakespeare* [A Vida de William Shakespeare], publicada em 1848, um fac-símile da carta encontrada por Collier na qual "H.S." tratava Shakespeare por seu "amigo especial".

Mas não demorou muito para que os outros concorrentes começassem a criticar as descobertas de Collier. Acusar alguém de falsificação pedia cautela, ainda mais quando se tratava de figura tão

proeminente. Dyce foi o primeiro a fazê-lo no papel, em sua obra *Memoir of Shakespeare* [Memórias de Shakespeare] (1832). Knight expressou seu ceticismo uma década mais tarde em seu livro *William Shakespeare: A Biography* [William Shakespeare: Uma Biografia] (1843). Halliwell-Phillipps preferiu fazê-lo em seu *Observations on the Shaksperian Forgeries at Bridgewater House* [Observações sobre as Falsificações Shakespearianas na Bridgewater House] (1853). Para Halliwell-Phillipps, esse era um assunto especialmente delicado, porque ele próprio fora acusado de adulterar e revender manuscritos do Trinity College, Cambridge, em sua juventude – e até mesmo de roubar e desfigurar uma das duas cópias existentes do Primeiro Quarto de *Hamlet*.

A essa altura a notícia se espalhara. Collier era um falsificador incrivelmente habilidoso. Mas quanto ele tinha falsificado? Alguns de seus achados, como os escritos de Forman sobre as peças, eram, sem dúvida, genuínos. No entanto, tinham ido parar nas mãos de Collier virtualmente todos os documentos mais importantes de Stratford, assim como os de Londres e Dulwich, e ele tinha sido o primeiro a chegar a eles, o que tornava praticamente impossível determinar se o estudioso acrescentara materiais a documentos originais (e, de fato, Collier fizera isso). Todas as descobertas de Collier estavam sob suspeita – e estudiosos levariam décadas revisando cada avanço biográfico que ele fizera. Como regra geral, os achados de Collier relacionados a Shakespeare em Stratford, ou às transações financeiras do escritor, eram verdadeiros; os que diziam respeito a Blackfriars, ou Southampton, ou ao Globe, ou, para resumir, qualquer documento relacionado à vida artística de Shakespeare, eram inventados, especialmente toda a baboseira de que Shakespeare seria proprietário do Blackfriars – mais um esforço, que colocara tudo a perder, para satisfazer a necessidade de apresentar evidências dos primeiros anos de trabalho e comprovações profissionais de Shakespeare. O resto – e há muitos outros achados – é genuíno. Collier descobriu mais documentos sobre Shakespeare do que qualquer outra pessoa antes ou depois dele; apenas não eram os documentos que ele queria descobrir. Estes, ele inventou.

Collier não deixou muito por desvendar, e a maior parte do que restava a ser descoberto era justamente o que os pesquisadores menos queriam encontrar. Joseph Hunter desencavou que Shakespeare ficara inadimplente em 1598 em treze xelins e quatro pence, enquanto Halliwell-Phillipps descobriu que o escritor levara o boticário Philip Rogers aos tribunais em 1604 para que devolvesse vinte alqueires de malte e mais uma pequena quantia em dinheiro. Aparentemente, Rogers, que tinha muitas bocas para alimentar e estava sempre em débito, pagara apenas seis xelins de uma conta de duas libras.

Muita atenção foi dada aos negócios de Shakespeare com o malte, revelando como os estudiosos do período vitoriano compreendiam pouco sobre a rotina diária de uma pessoa na região de Warwickshire no final do século XVI. Vistas com as lentes do século XIX, as atividades financeiras de Shakespeare o faziam parecer um empresário voraz. A estocagem de malte é um exemplo particularmente bom do "quanto se perde quando as ações são separadas de seu contexto cultural". Porque, na Stratford-upon-Avon do final do século XVI, onde o malte era a principal atividade econômica da cidade, qualquer pessoa com espaço livre em sua casa ou celeiro estocava o máximo possível de grãos. O estoque de Shakespeare era de volume médio – uma dúzia de homens, inclusive o professor da escola local, estocava mais. Na ocasião em que as autoridades locais criaram restrições

aos estoques de malte, a defesa apresentada por essas pessoas foi de que "nossa cidade não tem outro ramo especial de comércio, vivendo, até onde a memória alcança, dessa mesma atividade econômica. Nossas propriedades não servem para outro uso e muitos de nossos criados foram contratados apenas para essa finalidade". Essa posição era um pouco egoísta, mas verdadeira. Além disso, é possível que a maior parte dos negócios de Stratford fosse, na verdade, comandada por sua esposa, Anne Hathaway (embora fosse Shakespeare, como seu marido, que tivesse de assumir oficialmente os casos que fossem ao tribunal). Isso não justifica o fato de que os Shakespeare estocavam malte, enquanto vizinhos pobres de Warwickshire passavam fome. É apenas uma prova de que a informação biográfica precisa ser compreendida em seu contexto imediato, não pelo viés de outro momento cultural. Se Shakespeare era um "mercador de grãos", como alguns já começavam a chamá-lo, que homem ou mulher de classe média de Stratford não o era?

Halliwell-Phillipps, mais do que qualquer de seus predecessores, tinha um talento especial para encontrar fatos pouco inspiradores sobre os negócios de Shakespeare, incluindo um contrato de juros no arrendamento de propriedades de Ralph Huband para Shakespeare, em 1605, registros do envolvimento de Shakespeare na demarcação de terras em Welcombe, em 1614, e algumas cartas de vizinhos de Stratford que mencionavam o envolvimento de Shakespeare em outras transações financeiras. A coisa chegou ao fundo do poço quando Halliwell-Phillipps encontrou outro processo legal, movido por William Shakespeare, em 1600, na Corte de Queen's Bench contra John Clayton; ele emprestara a Clayton sete libras em maio de 1592 e agora queria seu dinheiro de volta.

Os estudiosos ainda não foram capazes de chegar a um consenso sobre se o Shakespeare que processou Clayton era o nosso Shakespeare ou algum outro. Mas, quem quer que fosse, encaixava--se muito bem no padrão de um Shylock. Ainda haveria algumas descobertas dramáticas no começo do século XX – incluindo informações sobre a vida de Shakespeare em uma propriedade huguenote na rua Silver, em Londres, nos primeiros anos do século XVI (uma história maravilhosamente contada no livro *The Lodger Shakespeare* [O Inquilino Shakespeare], de Charles Nicholl) – mas, no contexto da década de 1850, uma biografia tão pesadamente calcada em transações e negócios influenciaria profundamente a forma como a vida de Shakespeare seria imaginada. Halliwell-Phillipps concedeu, na biografia mais influente da época: "deve-se admitir que nada do que se apresentou até agora revelou os traços sutis de pensamento e ação que, temos certeza, pertenceram ao autor de *Rei Lear* e *Hamlet,* nem sua comunicação com os mais cultivados entre seus contemporâneos". Na ausência de tais descobertas, era melhor aceitar o que as evidências não confirmavam, que "Shakespeare era um prudente homem comum, ativamente preocupado com a promoção de sua fortuna e atento à preservação dos títulos de propriedades que sua escrita lhe rendera".

Halliwell-Phillipps sabia o que sua descoberta significava, e o quanto ela "tenderia a destruir as abordagens mais refinadas da vida de Shakespeare, as quais devem sua existência a ficções publicadas ultimamente". Mas escolheu não enfatizar que tudo o que podíamos *esperar* encontrar a essa altura eram registros legais, em contraponto aos pessoais, de modo que não era adequado dar tanto peso a evidências tão parciais. Ao contrário de seus colegas biógrafos, Halliwell-Phillipps não se sentia minimamente desconfortável ao pintar o retrato de seu objeto de estudo como um homem

preocupado com dinheiro; era precisamente assim que ele próprio vivera como escritor profissional e, ao admitir isso, no final da vida, compilou uma lista de coisas que o tornavam parecido com Shakespeare. Mais uma vez, biografia e autobiografia não podiam ser facilmente desembaraçadas.

O veredito de Halliwell-Phillipps era que, sem dúvida, "um crítico imparcial é capaz de compreender que o grande dramaturgo também cuidava meticulosamente de seus interesses mundanos; e a confirmação dessa opinião pode ser comprovada por inúmeras fontes primárias". Alexander Dyce foi ainda mais direto em sua biografia: "desde sua juventude", o "grande objetivo" de Shakespeare era a "aquisição de uma fortuna que lhe permitisse, finalmente, se estabelecer como um cavalheiro em Stratford". Mas, em 1857, quando Dyce escreveu essas palavras, uma tensão de grandes proporções havia se interposto entre o poeta Shakespeare e o homem de negócios, entre o dramaturgo de Londres e o agiota de Stratford, entre o Shakespeare Próspero e o Shakespeare Shylock; entre o gentil-homem revelado pelos poemas e peças "autobiográficos" e o que se revelava nos registros de impostos, tribunais e cortes; entre o Shakespeare deificado e o deprimentemente mundano. Claramente, ele só podia ser um ou outro. Menos de um século se passara desde que dr. Johnson, que acharia absurda a simples ideia de escolher entre as alternativas, dissera: "Nenhum homem, só uma besta, escreveria por qualquer razão que não pelo dinheiro". A vida dos escritores podia não ter mudado tanto, mas as suposições a esse respeito, sim.

Um ponto de inflexão fora alcançado e agora era apenas uma questão de tempo para que alguém viesse com a hipótese de que não estávamos lidando com um homem, mas com dois. Um ensaio chamado "Who Wrote Shakespeare?" [Quem Escreveu Shakespeare] apareceu em 1852 na *Chamber's Edinburgh Journal*. Preparando o campo, o autor anônimo reconhecia o óbvio: "É mais difícil supor que Shakespeare não tenha sido o autor da poesia a ele atribuída do que explicar o fato de não haver nada na vida conhecida e tradicional de Shakespeare que conecte a vida do poeta à do homem?". Os fatos biográficos revelavam apenas um "homem calculista e cauteloso, que não ligava para a fama e estava interessado apenas em fazer dinheiro", enquanto "o brilho insuperável do escritor não lançava uma única faísca que tornasse visível a tranquila e uniforme mediocridade do homem". Nada conecta esse homem a *Hamlet* "exceto o simples fato de ele ter vendido os poemas e recebido os lucros, e ter mais tarde seu nome publicado nas obras". Restam-nos, concluía o autor anônimo, duas alternativas igualmente infelizes: ou Shakespeare empregava um poeta que escrevia as peças por ele, ou as peças eram milagrosamente concebidas quando Shakespeare se fechava em uma caverna para receber "inspiração divina" para seu texto sagrado.

Homero, Jesus e a Alta Crítica

Ainda em 1794, enquanto os londrinos celebravam o "Deus do Drama" no Drury Lane, um estudioso alemão da Universidade de Halle concluía um livro que alimentaria para sempre dúvidas sobre a autoria – e, até mesmo, a existência – de uma divindade literária ainda maior, Homero. A publicação do livro *Prolegomena ad Homerum*, de Friedrich August Wolf, em 1795, lançou ondas frenéticas sobre o mundo dos estudos clássicos e muito além. Wolf argumentava que as composições orais da *Ilíada* e da *Odisseia* poderiam ser rastreadas até 950 a.C., muito antes que os gregos estivessem familiarizados com a escrita literária (embora Wolf tenha se equivocado nesse detalhe). Análises filológicas mostravam que esses longos poemas não poderiam conter as exatas palavras de algum bardo da antiguidade, preservadas e transmitidas oralmente de geração em geração por mais de quatrocentos anos. Não seria possível, portanto, recuperar exatamente a época em que a *Ilíada* e a *Odisseia* haviam chegado a seu formato final, nem a identidade dos envolvidos em sua composição e revisão. De acordo com Wolf, se houve um Homero, ele não era mais do que um iletrado e "um simples trovador de feitos heroicos". A biografia convencional de Homero – aceita quase que sem questionamento de Heródoto e Aristóteles até o Renascimento – estava de repente e permanentemente derrubada. Como diria Emerson, meio século mais tarde: "A partir dos ataques de Wolf à autenticidade dos poemas homéricos, iniciou-se uma nova era do conhecimento". A autoria nunca mais seria a mesma.

Há que se admitir que houve rumores sobre Homero desde a antiguidade, quando Josefo alegou, sem citar qualquer evidência, que Homero era analfabeto. Uma onda mais ampla de ceticismo começou no final do século XVII, quando o crítico francês François Hédelin atacou o estilo ruim, o moralismo e as inconsistências da *Ilíada*, citando "antigos relatos sobre Homero ser iletrado", e concluindo que "nunca houve esse Homero, e que a *Ilíada* e a *Odisseia* eram colchas de retalhos, feitas mais tarde por um editor incompetente". Giambatista Vico expressou dúvidas semelhantes em 1730: "Homero foi o maior poeta da história, mas ele não existiu". Na Inglaterra, Robert Wood acrescentou que "o alfabeto grego foi uma invenção tardia", e que as obras de Homero só atingiram sua apresentação corrente por causa da "intervenção deliberada de colecionadores eruditos depois de séculos de transmissão oral". Eram evidentes as condições que tornavam a controvérsia a respeito de Homero possível. De acordo com Thomas Blackwell, os gregos começaram a "se convencer de que uma mente tão vasta não poderia pertencer a um homem, que tanto conhecimento só poderia fluir de uma fonte celestial; e, tendo consolidado a divinização do autor em suas mentes, queriam que todo o resto sobre o autor fosse sobrenatural e divino".

O que fez o livro de Wolf se destacar – e o transformou em uma das obras mais importantes dos estudos acadêmicos modernos – não foi sua conclusão, já compartilhada por outros, mas o método filológico e histórico por meio do qual explorou a forma como os textos eram transmitidos ao longo do tempo, um método que teria profundas implicações em outros campos de investigação intelectual e em outros autores e livros reverenciados. No século XVIII, os leitores ainda não estavam prontos para aceitar a conclusão, nas palavras de um classicista recente, de que Homero não era mais do que "um efeito discursivo, aparatos e práticas institucionais que se desenvolveram ao longo do tempo".

No entanto, essas enervantes implicações pós-modernas do trabalho de Wolf foram entendidas logo de cara por críticos como Friedrich Nietzsche, que abordou o problema diretamente em sua conferência inaugural na Basileia, em 1869, quando lançou a questão sobre Homero: "um conceito criado a partir de uma pessoa?".

Os estudiosos se viam agora confrontados por um conjunto de perguntas perturbadoras (que seriam transportadas para os estudos de Shakespeare meio século mais tarde). Por que não havia referências contemporâneas a um poeta da grandeza de Homero? Seria "Homero" um pseudônimo? Poderia a autoria ser determinada por evidências internas e consistentes (em outras palavras, havia um estilo identificável que transcendia as irregularidades textuais)? Qual seria agora o *status* de outros poemas há muito atribuídos a Homero, como Batracomiomaquia e os Hinos Homéricos? E por que aqueles que tinham investido profissionalmente na visão tradicional sobre a autoria de Homero eram tão resistentes a uma nova forma de pensar sobre essas questões?

Teorias controversas sobre a autoria foram propostas, incluindo a do romancista inglês Samuel Butler, classicista e autor de Erewhon e The Way of All Flesh [Destino da Carne]. Butler, sem dúvida o escritor mais autobiográfico de seu tempo, leu a Odisseia como um poema fundamentalmente autobiográfico. O episódio dos feácios o convenceu de que o poema tinha de ter sido escrito por uma jovem e voluntariosa siciliana, que se baseara em sua própria experiência – e publicou The Authoress of the Odyssey [A Autora da Odisseia] para defender sua alegação. Butler também percebeu o que a controvérsia de Homero dizia sobre Shakespeare: "Quem teria pensado em atacar a existência de Shakespeare – e discutir se Shakespeare escreveu ou não as peças – se as mentes não tivessem sido provocadas pela negação total de Wolf em relação a Homero?". Essa não era uma visão isolada. Um dos personagens de Venetia, romance de Benjamin Disraeli, de 1837, já se perguntava: "E quem é Shakespeare? Sabemos dele tanto quanto sabemos de Homero. Terá escrito metade das peças a ele atribuídas? Terá escrito uma única peça inteira? Duvido".

Previsivelmente, os escritores românticos que se sentiam atraídos pela história de Shakespeare também foram cativados pela nova teoria de Wolf sobre Homero. Mas eles não podiam considerar a autoria colaborativa, porque isso minava a concepção da criação artística como sendo produto de um gênio solitário e autônomo. Coleridge sublinhou cuidadosamente seu exemplar do livro de Wolf, enquanto "Friedrich Schlegel o tomou como um modelo para seus próprios estudos de poesia grega e seu irmão, August Wilhelm, o popularizou em suas palestras". Thomas de Quincey escreveu três ensaios sobre a questão da autoria de Homero para a *Blackwood's*, em 1841, pouco depois de ter se debatido com a problemática biografia de Shakespeare, perguntando-se como "a história de tal homem" poderia ter sido "tão rapidamente e completamente apagada". É difícil hoje dar a dimensão de quanto os argumentos de Wolf perturbaram os leitores do século XIX. Um último exemplo deve ser suficiente: em *Aurora Leigh* (1856), de Elizabeth Barrett Browning, Aurora denuncia o trabalho daquele "Judas traidor, Wolf". Para Aurora, "Wolf é um ateu; / E se a *Ilíada* se fez, então, / De cantos velhos postos pelo acaso, / Pois que se diga o mesmo do universo"[24]. Quando poetas lançam acusações de "ateu" e "traidor", fica claro que o método de Wolf põe em xeque muito mais do que a autoria de alguns poemas gregos antigos.

A batalha sobre a identidade de Homero, embora não seja mais o que já foi um dia, continua até hoje. Os classicistas da atualidade têm uma melhor compreensão de como a poesia oral era transmitida; quase todos aceitam que não houve um Homero no sentido tradicional em que os leitores, por mais de dois séculos, acreditaram que ele existiu. Felizmente, como ninguém lançou candidatos alternativos da antiga Grécia – que contemporâneo rival poderia sequer ser contemplado? – não houve nada para alimentar uma controvérsia da autoria, e o problema foi mais ou menos ignorado; quanto menos se falar disso, melhor. Mas há aqueles que ainda se recusam a desistir da história tradicional, inclusive E.V. Rieu, tradutor da versão de bolso da editora Penguin, que apresenta a *Ilíada* a tantos leitores. Rieu adverte no texto que: "As pessoas que não conhecem nada sobre 'a questão de Homero' ficariam surpresas de saber que esses poemas esplendidamente construídos, especialmente a *Ilíada*, foram no passado feitos em pedaços" por estudiosos que argumentaram que "a *Ilíada* é produto de uma variedade de poetas de qualidades diversas". Rieu não acredita nisso e assegura aos leitores dos poemas que tal "consistência na composição de personagens" só poderia ter sido criada por um homem.

Embora o livro de Wolf tenha se mostrado imensamente influente, seu método não era original. Ele derivou, mais imediatamente, não do trabalho feito por outros classicistas, mas das últimas novidades nos estudos bíblicos, um campo que se mostrara especialmente rico para a investigação intelectual desde a Reforma Protestante. Teólogos pós-Reforma, qualificados em línguas semíticas, familiarizados com uma longa tradição de estudos dos textos judaicos e sintonizados com as mudanças históricas, reconheceram que o Antigo Testamento era um texto bastante complexo. Por pelo menos um século, a análise textual detalhada, bem como uma rica compreensão da transmissão das Escrituras, questionou a ideia de que as palavras da Bíblia derivavam, de forma não adulterada, do próprio Moisés. Algumas das mentes mais brilhantes dos séculos XVI e XVII já haviam abordado os problemas históricos impostos pelos textos bíblicos e elas semearam as bases para os estudos que se seguiram. Com o tempo, um fosso ainda maior se abriu entre a compreensão dos estudiosos da Bíblia – especialmente em relação aos livros do Antigo Testamento – e a forma como a Sagrada Escritura era lida pelos fiéis. Wolf tivera contato com os maiores estudiosos da Bíblia da Universidade de Göttingen, e conhecia o trabalho pioneiro e controverso dos críticos alemães, especialmente a obra *Einleitung ins Alte Testament*, de Johann Gottfried Eichhorn, que começara a ser publicada em 1780. Eichhorn mostrava como reconstruir a história de um texto quando o original sofreu alterações significativas ao longo do tempo. As implicações para os estudos relativos a Homero eram óbvias. Conforme Anthony Grafton observou, em essência, Wolf "levou para os estudos clássicos os métodos mais sofisticados dos estudiosos contemporâneos da Bíblia".

Hoje, Eichhorn é mais lembrado por ter cunhado o termo "Alta Crítica", que descreve como ele e outros estudiosos empregaram métodos históricos para estudar as origens, datações, composições e transmissões dos livros bíblicos, especialmente do Antigo Testamento (a Baixa Crítica era devotada a minúcias textuais). Com o tempo, a Alta Crítica mostrou que os trabalhos bíblicos eram raramente

escritos por um único autor. Colaborações de vários tipos eram a norma: enquanto alguns livros da Bíblia chegaram a nós como obras de composição (com as ideias ou textos de um autor organizados em um único volume), outros eram mais profundamente colaborativos, combinando trechos de uma série de autores em um único texto das Escrituras – incluindo os Cinco Livros de Moisés.

Argumentar que o livro do Gênesis não tinha sido escrito por Moisés era uma coisa; já dizer que Mateus, Marcos, Lucas e João não poderiam ter escrito como testemunhas oculares da vida de Jesus era muito mais subversivo. Mas os estudiosos não teriam como desviar os olhos para sempre dos problemas levantados pela Alta Crítica em relação aos Evangelhos – e, em 1835, David Friedrich Strauss, um jovem professor do seminário protestante de Tübingen, fez com o Novo Testamento o mesmo que Eichhorn fizera com o Antigo, e que Wolf fizera com Homero. O livro de Strauss teve repercussão imediata e suas implicações heréticas asseguraram que ele nunca mais conseguisse emprego em nenhuma universidade alemã ou em qualquer seminário. Cópias de *The Life of Jesus* [A Vida de Jesus] rapidamente chegaram aos Estados Unidos, bem como à Inglaterra, onde o livro foi traduzido pelo jovem George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans).

Strauss se concentrou no uso de fatos biográficos para seu ataque. Ele examinou atentamente noventa histórias do Evangelho – especialmente aquelas que contavam os milagres de Jesus – e expôs de forma incansável "as discrepâncias, contradições e erros nas narrativas do Evangelho, fazendo as explicações sobrenaturais parecerem fracas e insustentáveis". Questionou o verdadeiro valor dos Evangelhos, argumentando que as narrativas sobre a vida de Jesus só teriam sido escritas pelo menos uma geração após sua morte – as histórias seriam, portanto, baseadas em testemunhos de segunda-mão e relatos anedóticos. Depois de ler as 1.500 páginas desse ataque, era difícil a qualquer pessoa escapar da conclusão de que não tinha havido "encarnação, nem nada sobrenatural, nem divindade em Cristo, nem milagres, nem ressurreição dos mortos". Para Strauss, a vida de Jesus fora composta mais ou menos da mesma forma como crianças sentadas numa roda passam adiante uma história inevitavelmente incrementada por cada sussurro que passa ao ouvido seguinte. Strauss imaginava as mais antigas histórias de Jesus "passando de boca em boca e, como uma bola de neve, crescendo pela adição involuntária de exageros dessas pessoas e também do narrador". Era tudo, para Strauss (no termo que se tornou sinônimo de sua abordagem), um "mito". Jesus fora uma pessoa notável, mas não divina. Strauss se tornou o teólogo mais famoso e difamado de seu tempo.

A onda incitada por Strauss logo ameaçaria a divindade menor de Shakespeare, já que também sua biografia se assentava precariamente sobre o instável alicerce de relatos póstumos e alguns mitos. Um dos primeiros a reconhecer o quanto a questão da autoria de Shakespeare foi alimentada pela Alta Crítica foi H. Bellyse Baildon, editor de *Tito Andrônico* pela Arden, em 1912. Para Baildon, "parece bastante óbvio que o ceticismo em relação à autoria das obras de Shakespeare, um dia universalmente atribuídas a ele, é parte de um movimento ou onda geral de ceticismo que se apoiou em primeiro lugar na chamada 'Alta Crítica' em matéria de religião e, finalmente, no agnosticismo em si".

É surpreendente que quase um século tenha se passado até que estudiosos, como Charles Laporte (em seu ótimo ensaio de 2007, "The Bard, The Bible, and the Victorian Shakespeare Question" [O

Bardo, a Bíblia e a Questão Vitoriana de Shakespeare]), começassem a atentar para a conexão entre *The Life of Jesus* e a vida de Shakespeare. As raízes teológicas da questão da controvérsia de Shakespeare também ajudam a explicar por que os debatedores de ambos os lados resvalam tão facilmente para uma linguagem de apostasia, conversão, ortodoxia e heresia. Se o impulso de tratar Shakespeare como uma divindade literária tivesse sido controlado, ou repudiado, Shakespeare poderia não ter sofrido os danos colaterais de uma controvérsia que tem pouco a ver com ele. J.M. Robertson já suspeitava disso em 1913, ao observar que "é muito duvidoso que a teoria baconiana fosse levada a sério se os idólatras de Shakespeare não tivessem criado uma figura visionária do Mestre. Em termos gerais, todo erro é consanguíneo. Os baconianos não inventaram uma nova forma de serem enganados".

Infelizmente, a convicção de que Shakespeare era um deus tinha agora se intensificado a ponto de suas peças serem casualmente chamadas de "Bíblia da Humanidade" e de "Bíblia do Gênio", e de suas palavras serem justapostas às das Sagradas Escrituras para enfatizar sua força bíblica em livros como *Bible Truths with Shakespeare Parallels* [Verdades Bíblicas com Paralelos em Shakespeare] (1862), de J.B.Selkirk. Escritores do século XIX, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, eram ainda mais devotos do que seus antepassados em sua adoração a Shakespeare. "The Hero as Poet" [O Herói como Poeta], de Thomas Carlyle, saudava Shakespeare como um dos "Santos da Poesia", ao passo que Herman Melville escreveu, em *The Confidence-Man*, que "Shakespeare devia ser uma espécie de divindade". Mesmo o nada sentimental Matthew Arnold não pode se conter em seu poema "Shakespeare", de 1844, no qual se dirige a seu objeto de adoração em versos mais adequados a Jesus do que a um poeta elisabetano.

E tu, sabendo sóis, sabendo estrelas,
Que, só, dás-te forma, honra e linha,
Caminhaste pela terra sem tê-las.
Melhor! A dor que à alma vinha,
A mágoa e todo o pranto pesaroso,
Têm voz em teu semblante vitorioso.[25]

Nesse clima, era apenas questão de tempo para que alguém tentasse fazer com Shakespeare o que Strauss fizera com Jesus. As semelhanças eram tão gritantes que, em 1854, alguns – como George Gilfillan – se perguntavam por que isso estava demorando tanto: "tão profundas são as incertezas que cercam a história de Shakespeare que eu, às vezes, me pergunto por que o método aplicado por Strauss em *Life of Our Saviour* [Vida de Nosso Salvador] não foi usado nesse caso. Um *Life of Shakespeare*, feito a partir desse digno modelo, seria um exercício capital para qualquer aspirante straussiano!"

Gilfillan não sabia, mas, em 1848, Samuel Mosheim Schmucker, de 24 anos, um crítico severo de Strauss e seus colegas "modernos infiéis" já publicara tal "exercício capital", no qual demonstrava que as "dúvidas históricas a respeito de Cristo" eram "igualmente aplicáveis a Shakespeare": "a existência

de homem tão destacado no mundo *literário* pode ser refutada com a mesma facilidade com que os infiéis trabalham para que a existência de uma pessoa eminente do mundo religioso o seja". Mas Schmucker (que no decurso de sua breve vida seria um biógrafo e historiador prolífico, além de pastor luterano) tinha feito tal argumentação não para que o método de Strauss fosse utilizado em Shakespeare, e sim com o intuito de zombar e parodiar. O resultado – *Historic Doubts Respecting Shakespeare: Illustrating Infidel Objections Against the Bible* [Dúvidas Históricas a Respeito de Shakespeare: Ilustrando as Objeções dos Infiéis Contra a Bíblia] – é praticamente desconhecido, mas nos diz mais sobre a controvérsia da autoria de Shakespeare do que qualquer outro livro, embora não tenha sido essa a intenção do autor. Curiosamente, antes mesmo que a controvérsia ganhasse força, Schmucker, que nem por um momento duvidou que Shakespeare tivesse sido Shakespeare, antecipou e mapeou cuidadosamente quase todos os argumentos que seriam utilizados subsequentemente na questão da autoria em relação ao poeta.

Schmucker escreveu *Historic Doubts Respecting Shakespeare: Illustrating Infidel Objections Against the Bible* porque as ideias de Strauss estavam tendo um sólido avanço nos Estados Unidos. Ele culpava escritores como Emerson, que era simpatizante da Alta Crítica, por encorajar "o espírito de dúvida erudita" e por minar "o cristianismo que prevaleceu desde que os primeiros colonos consagraram as terras ocidentais com sua presença e seus princípios". Sabendo o quanto seria difícil confrontar diretamente a alegação de Strauss de que a vida de Jesus, como relatada nos Evangelhos, era uma colcha de mitos, Schmucker imaginou que poderia minar toda a abordagem do rival fazendo os mesmos questionamentos sobre a vida de Shakespeare, já que, "se alguém estava disposto a duvidar da história e da existência de Cristo, deveria, para ser coerente, se dispor, da mesma forma, a duvidar da história e da existência de Shakespeare".

Schmucker estava confiante, principalmente porque nunca passou por sua cabeça que seus leitores pudessem considerar, de forma séria, que Shakespeare não fora Shakespeare. E isso deu a ele a liberdade de forçar o argumento: onde estão as alusões contemporâneas? Por que as alegações confusas a respeito da irregularidade dos textos e até mesmo da autoria? Como poderíamos realmente confiar no que os contemporâneos disseram sobre ele? Como alguém pode ter sido tão grande e, ainda assim, haver tão poucos registros sobre sua existência? E, "se tudo isso pode ser perguntado de forma a estimular a falsidade e mistificar os registros existentes de uma pessoa que está morta há vários séculos, quanto mais pode ser feito, por meio de perversa engenhosidade, contra os registros a respeito de um indivíduo [Jesus] que viveu no mundo há cerca de dois mil anos?".

Parodiando a forma de ataque de Strauss, Schmucker conduz o leitor, passo a passo, por todas as razões que provam que a autoria de Shakespeare seria suspeita. Para começar, quase não há provas documentais: "se tais registros documentais de Shakespeare não foram escritos em sua época, todas as histórias subsequentes sobre ele podem não ter nenhuma verdade ou autenticidade. Elas se baseiam em suposições". Na verdade, toda a biografia é pouco plausível: "que testemunhas isentas, cujo parecer tenha sido forte ou inegável o suficiente, existem para contrabalancear a extraordinária *improbabilidade* de sua história?". As poucas evidências que sobreviveram, argumenta o autor, roubando uma das expressões favoritas de Strauss, permanecem "*contraditórias*". Os biógrafos de Shakespeare, como os de Jesus, não apenas contestariam fatos de sua vida, como sequer conseguem

entrar em acordo sobre seus feitos: “Eles alegam, uns para uma peça e outros para outra, que são genuínas. Onde um crítico finca o pé, o outro tira. O que um afirma, o outro nega”.

Schmucker traça uma nítida distinção entre Shakespeare, o homem, e Shakespeare, o poeta – o que em seguida seria uma das jogadas favoritas dos céticos da autoria do escritor: “mesmo se admitirmos como verdadeiros os fatos registrados sobre William Shakespeare, o *homem*, esses fatos pessoais não trazem qualquer evidência do suposto *autor* e *poeta*”. Na verdade, “todos os acontecimentos de sua vida como homem são desfavoráveis para a função de escritor”. E quanto à sua falta de educação formal: “Não é estranho que um indivíduo, tão mal preparado em sua educação fundamental, e em outros requisitos indispensáveis, seja o único autor de tantas obras que possuem um mérito tão extraordinário e tão rara excelência?”.

Também antecipa as teorias conspiratórias que mais tarde seriam usadas para explicar a ascensão de Shakespeare: “O orgulho britânico precisava de um grande dramaturgo que defendesse a honra da nação [...]. Uma grandeza que passou a ser associada a seu nome [de Shakespeare]. Ele se tornou, ao longo do tempo, e por influência do preconceito, do orgulho e da ignorância, supremo no mundo literário” e “seu poder e seu título se consolidaram nos corações de uma nação predisposta e na admiração de um mundo crédulo”. Shakespeare devia ser uma fraude, uma “impostura que provamos ser *possível* e *natural*”.

Schmucker, então, sugere a forma como a crença infundada em Shakespeare floresceu, usando um argumento straussiano que, no futuro, seria utilizado por aqueles que negariam seriamente a autoria das peças: como “esse erro [...] se originou?”. Originou-se ao se dar ouvidos às coisas sem refletir, “ouvir as autoridades, dar crédito às afirmações daqueles que estavam interessados na ilusão”. Por que isso foi tolerado de forma “tão submissa”? Apatia, ignorância e relutância em assumir um erro. E “como essas ilusões foram expostas?”: por meio de “provas acumuladas, em qualidade e quantidade, conforme a investigação prosseguiu até que, enfim, toda a verdade foi exposta ao olhar atônito dos homens”. E depois que Shakespeare é comprovado como impostor, o que mais? Estariam os fiéis dispostos a admitir o argumento? Nunca. Como resultado, “os homens continuarão pateticamente a acreditar em uma fascinante imposição” – um “espetáculo melancólico de simplicidade e fraqueza”.

É uma performance impressionante, a última coisa que se poderia esperar de um jovem da Pensilvânia, em 1847, para quem a invocação de Shakespeare é meramente um caminho para chegar a um fim teológico mais amplo. Depois de cem ou mais páginas disso, Schmucker de repente se preocupa que o leitor possa estar fazendo uma ideia errada e que talvez, negando Shakespeare, esteja duvidando de Jesus também, e conclui: “Se o fracasso de todas as tentativas de invalidar a história de Shakespeare [...] serviu apenas para confirmá-la, então, todos os fracassos de todas as tentativas de minar a extraordinária história de Cristo servem para confirmá-lo e estabelecê-lo para além de qualquer perigo futuro”. Schmucker morreu aos quarenta anos, tendo vivido tempo suficiente para ver seus argumentos absurdos serem tomados ao pé da letra, embora não tenha deixado nenhum registro do que pensava das pessoas que provavelmente descreveria como os infiéis de Shakespeare.

Schmucker tinha elaborado a cartilha dos céticos; mas, na verdade, qualquer pessoa na época poderia tê-lo feito, e alguns já estavam pensando e escrevendo em termos semelhantes, já que cada

esquema que ele propôs foi construído em cima de argumentos bem conhecidos – e muito familiares à paródia – sobre biografia, singularidade e atribuições literárias, assuntos que vinham sendo fortemente contestados por mais de meio século. Não há evidências de que os céticos foram influenciados ou sequer que tenham tido conhecimento do livro estranho de Schmucker. Nem era preciso. Esse livro confirma que é despropositada a competição para identificar quem primeiro negou ser Shakespeare o autor das peças. Vale acrescentar que os pioneiros em tentar derrubar Shakespeare (embora não seus sucessores ou seus críticos) estavam dolorosamente conscientes da fonte teológica de seus argumentos e, como veremos em breve, não é nenhuma surpresa que o mais influente deles só tenha se voltado para a questão da autoria depois de experimentar crises espirituais particulares.

Bacon

Francis Bacon.

Delia Bacon

Delia Bacon.

A história é conhecida: uma figura jovem e ambiciosa do mundo literário com frágil educação formal abandona a família, muda-se para uma metrópole, escreve uma tragédia e convence uma estrela dos palcos londrinos a interpretar o papel principal. Mas o ano é 1837, não 1587, e a pessoa em questão não é Shakespeare, de Stratford, mas uma americana chamada Delia Bacon.

Nascida em uma casa simples, em 1811, Delia Bacon era a filha mais nova de um visionário pastor congregacionalista que deixou New Haven, Connecticut, para fundar uma comunidade Puritana nos confins de Ohio. Mas a iniciativa fracassou, o grupo voltou à Nova Inglaterra e o patriarca morreu logo em seguida. A família encontrou meios para pagar os estudos do filho mais velho, Leonard, em Yale, porém a educação formal de Delia teve de ser interrompida quando ela tinha catorze anos, depois de haver cursado um ano no Seminário Feminino de Hartford, dirigido por Catherine e Mary Beecher, que ficaram impressionadas com a "imaginação fértil" e o "raro talento para a eloquência" da menina.

Aos quinze anos, para ajudar a sustentar a família, Delia Bacon se tornou professora. Continuou a ler vorazmente, acrescentou um pouco de grego a seu latim limitado e começou a escrever histórias (que ela justificava ao irmão Leonard, agora um pastor congregacionalista de destaque em New Haven, como "ficção apenas como roupagem para algo melhor – a verdade"). Aos vinte anos, publicou, anonimamente, Tales of the Puritans [Contos dos Puritanos] – três contos sobre a vida na colônia. No ano seguinte, ganhou um concurso de contos patrocinado pelo Saturday Courier, da Filadélfia, batendo rivais como Edgar Allan Poe e levando um prêmio de cem dólares. Seu conto "Love's Martyr" [Mártir do Amor] reconstrói um incidente trágico durante a Guerra da Independência dos Estados Unidos no qual uma mulher da colônia, chamada Jane McCrea, foi assassinada pelos índios (a serviço do general britânico Burgoyne), a caminho de encontrar seu amante lealista[26] em Fort Edward. A morte de McCrea se tornou o grito de guerra para as forças coloniais e ajudou a mudar a história americana.

Delia Bacon despontava como uma figura cada vez mais impressionante: um espectador maravilhado a descreveu como "graciosa na aparência e no intelecto, eloquente no discurso, incrivelmente sábia, inspiradora – ela parecia e falava como a verdadeira musa da história". Conforme sua reputação como professora crescia, Delia passou de instrutora de garotas a professora de mulheres adultas e, finalmente – algo quase sem precedentes para uma mulher da época –, ao ensino de história mundial para audiências mistas. Sua oratória era especialmente impressionante: um admirador relatou que ela "não usava nada por escrito – nem mesmo anotações". Bacon era carismática. Transitava confortavelmente pela literatura, arte, arqueologia, linguística, ciência, teologia e qualquer outra coisa que ajudasse a ilustrar seu relato de como a humanidade, sob a orientação da Providência, se desenvolvera espiritualmente e intelectualmente "do alvorecer da história, pelos vislumbres sombrios da fé e da tradição, à plena luz da era presente".

Aos vinte e poucos anos, Bacon abria caminho para uma promissora carreira como professora em New Haven, mas era inquieta demais e, em 1836, com a relutante benção de Leonard, mudou-se para a cidade de Nova York. Porém, mesmo lecionar na metrópole não acalmou sua inquietação. Bacon procurou, então, as principais figuras do meio cultural da época, como James Gates, Henry Richard Dana e Samuel Morse, e começou a frequentar o teatro. O momento era perfeito, já que uma das maiores atrizes shakespearianas daquele tempo, Ellen Tree, tinha recém-começado uma temporada em Nova York. Saída de sucessos em que interpretara Beatrice, Rosalinda e Romeu (para a Julieta de Fanny Kemble) nos palcos de Londres, Tree estava se apresentando no Park Theatre, na Lower Manhattan. Bacon a conheceu no inverno de 1837 e a convenceu a interpretar o papel principal na tragédia que estava escrevendo – uma adaptação para o teatro de seu conto "Love's Martyr", rebatizado de The Bride of Fort Edward [A Noiva de Fort Edward]. A colaboração prometia ser pioneira: como Bacon, Ellen Tree era solteira e não dependia de nenhum homem para sustentá--la e, também como Bacon, conseguia manter uma reputação de alguém "impecavelmente pura e cheia de decoro", tarefa nada fácil para uma mulher ligada ao teatro. Quando Tree deixou Nova York para uma turnê de três meses no Sul – com a qual já havia se comprometido – Bacon se concentrou em terminar o texto.

Delia Bacon estava convencida de que era possível ganhar dinheiro escrevendo peças; ouvira dizer que um dramaturgo aspirante recebera recentemente mil dólares por sua nova criação, e Ellen Tree já acumulara uma pequena fortuna em sua turnê americana de três anos. No entanto, a possibilidade de atingir fama e riqueza como escritora não era facilmente conciliável com sua formação Puritana e com o mal-estar de trabalhar no teatro. "Eu deveria estar triste", escreveu a Leonard, na época, "por fazer algo impróprio para uma senhora ou uma cristã, mesmo por mil libras". Bacon também se sentiu obrigada a dar uma explicação racional de seu trabalho atual para o irmão, se é que não para si própria, e esclarecer suas razões morais: "Se a peça tem uma função é elevar a audiência", já que o teatro seria uma "forma mais bem equipada para atingir a mente comum" do que os outros tipos de escrita. Bacon, então, acrescentava, um pouco desesperada: "Se eu conseguir introduzir meu trabalho num lugar tão sórdido quanto o Park Theatre, isso vai ser um verdadeiro triunfo, como se tivesse destruído a sala e o palco e colocado lá um púlpito no qual você pudesse pregar para eles".

Ao escrever uma peça politizada sobre "uma conhecida crise da história de nossa nação", Bacon

estava desbravando novos territórios como escritora, já que suas poucas antecessoras pré-guerra civil dedicaram-se mais à comédia e ao melodrama. Sua dívida para com as tragédias históricas de Shakespeare é inescapável: a mistura de prosa e versos brancos, bem como a justaposição de cenas trágicas e cômicas (inclusive as passagens sobre as tropas americanas, cujos gracejos lembram os dos companheiros de Falstaff). Sua personagem principal é construída nos moldes das heroínas de Shakespeare, o que pode explicar o interesse de Ellen Tree pelo papel: é uma mistura de Julieta (que vai casar com o inimigo de sua família e morrer logo após o casamento), Desdêmona (na cena íntima com sua serviçal antes de morrer, bem como no breve sopro de vida antes de se entregar à morte) e Ofélia (especialmente depois de sua morte, quando seu irmão e seu pretendente, como Laertes e Hamlet, competem para mostrar quem sente mais a sua perda). Politicamente, o enredo soa como uma versão americanizada de O Rapto de Lucrécia, de Shakespeare, na qual a morte da heroína leva à criação da República (assim como, no poema de Shakespeare, a visão do corpo de Lucrécia faz os romanos repudiarem a monarquia). Embora consciente de suas raízes literárias inglesas – não há muitas obras sobre a independência dos Estados Unidos que mencionem, de passagem, Geoffrey Chaucer e Edmund Spenser –, Bacon ao mesmo tempo se considerava parte de uma nova geração de escritores americanos. Da mesma forma que a milícia colonial vencera o império britânico, um dia também o fariam os autores norte-americanos.

Quando Ellen Tree deixou Nova York para a turnê, em fevereiro de 1837, a maior parte de The Bride of Fort Edward já estava redigida, e Bacon planejava apresentar a versão final para Edward Simpson (o temível gerente do Park Theatre) em abril. Mas as coisas saíram dos trilhos. Bacon começou a ter dores de cabeça. Decidiu, então, que precisaria do verão para terminar a peça. Porém, sentiu-se desencorajada quando um amigo leu a peça e achou que não funcionaria nos palcos. No final, fica bastante claro que Bacon não conseguiu conciliar seu Puritanismo com suas ambições literárias – assim, colocou o que tinha escrito na gaveta. Um ano depois, retomou o projeto e enviou uma cópia a Leonard. A essa altura, Ellen Tree já se mudara. Leonard não disse nada por seis meses e, mais tarde, criticou-o duramente.

Na esperança de salvar o que podia, determinada a não buscar o aconselhamento de Leonard novamente e convencida de que peças eram feitas para serem lidas, não ouvidas, ela retocou o roteiro e o publicou anonimamente em 1839. Bacon acrescentou um prefácio defensivo, no qual deixava claro que tinha escrito "um diálogo [...] não uma peça" – e que seu texto "não se destinava aos palcos". Isso não era exatamente verdade, e nem tampouco a distinção que Bacon fez entre Drama (que capturava o "repouso, o pensamento e o sentimento da vida real") e Teatro (cuja capacidade de instruir ficava prejudicada por suas "ações apressadas, tramas complexas e pela elevação teatral que o palco necessariamente demanda"). Bacon dava as costas aos palcos, mesmo quando se tratava de peças de Shakespeare. Um de seus alunos afirmou que "a senhorita Bacon sempre contava sobre performances de peças de Shakespeare que tinha presenciado", mas que "usualmente tratava essas ocasiões como frustrantes, e declarava não ter vontade de ir novamente".

Apesar de seus dilemas, a primeira e única peça de Delia Bacon tinha potencial para ser encenada. Com Ellen Tree no papel principal e alguns ajustes no texto, ela teria chamado atenção. A versão publicada recebeu uma resenha positiva no Saturday Courier e, coincidentemente, Edgar Allan Poe

também escreveu sobre ela, observando que a "imaginação" do autor anônimo era "fora do comum" e definindo a construção da peça como "excelente". A obra impressa foi um fracasso comercial – apenas 692 das 1.500 cópias foram vendidas.

Derrotada, Bacon voltou a New Haven e retomou suas aulas, sabendo que não era talhada para o romance ou a dramaturgia, e que teria de encontrar outra saída para dar vazão a seus dons intelectuais e a suas ambições. Na primavera de 1845, quando suas turmas de inverno tinham encerrado os trabalhos, Delia se retirou da sociedade, mudou-se para o hotel New Haven's Tontine e se enterrou nos livros, prestes, sentia, a descobrir algo sobre a autoria das obras de Shakespeare. Seis meses depois, finalmente mapeara seus achados, embora mais em sua mente do que no papel. Delia Bacon compartilhou a novidade com Leonard, que afirmou em outubro de 1845 que a irmã "praticamente concluiu a publicação de sua nova teoria sobre Shakespeare em um ou mais volumes, e que certamente encontrará espaço na Library of American Authors de Wiley and Putnam". Na verdade, ainda demoraria uma década para que ela publicasse qualquer palavra sobre sua teoria – primeiro anonimamente em um artigo na Putnam's Montly Magazine, em 1856, e, um ano depois, em um livro estranho e incoerente, publicado simultaneamente na Inglaterra e nos Estados Unidos, no qual recontava a história de forma um pouco diferente, ou pelo menos uma parte dela. Bacon morreu dois anos depois, derrotada pela insanidade.

Como foi Delia Bacon, mais do que qualquer pessoa antes ou depois dela, a responsável por desencadear o que viria a ser conhecido como a controvérsia da autoria de Shakespeare, vale pensar sobre o que a levou a isso, sobre como sua visão mudou ao longo do tempo e sobre o que estava em jogo para ela. Infelizmente, poucas evidências que poderiam esclarecer qualquer dessas dúvidas sobreviveram – não existem rascunhos, diários, nem mesmo um registro sobre quais livros e edições ela consultou. Sua família desaprovava o projeto (culpando-o por sua insanidade) e pode, por essa razão, ter destruído as evidências. É uma grande ironia que aqueles que se dispõem a investigar o desenvolvimento das ideias de Delia Bacon se defrontem com muitos dos mesmos problemas dos biógrafos de Shakespeare. No caso dela, muitos críticos foram rápidos em tirar conclusões baseadas em anedotas de sua vida.

Delia Bacon viveu em uma época de descobertas, e não apenas científicas. Ela viu os questionamentos das autorias, nos estudos da Bíblia e de Homero, derrubarem séculos de sabedoria convencional. Talvez as obras de Shakespeare merecessem um olhar mais atento também. No entanto, na época não existiam departamentos de literatura, e muito menos professores especializados em Shakespeare para realizar a tarefa – nem em universidades britânicas nem nas americanas. Essa era sua chance, já que pouquíssimos americanos podiam rivalizar com Delia no conhecimento das obras do bardo. Ela conhecia as principais teorias, tinha passado anos lendo e ensinando as peças e possuía o tipo de conhecimento que só pode ser adquirido a partir da experiência de imitar Shakespeare em suas próprias peças.

As jovens moças sob sua tutela em New Haven recebiam uma rica base de conhecimentos sobre Shakespeare, ao contrário de seus irmãos enviados a Yale. Bacon conduzia as aulas com repetidas leituras de peças como Hamlet e Júlio César, dedicando grande atenção a questões dos personagens

e buscando incansavelmente um significado psicológico profundo para cada obra – subproduto, sem dúvida, de sua visão de longa data de que os escritores escondiam uma "verdade" profunda sob uma "roupagem" de ficção. Um de seus alunos lembrou que Bacon "parecia impregnar-se das peças, viver nelas, chamar à consciência imaginativa os amores, esperanças, medos, ambições, desapontamentos e desesperos dos personagens e, sob essa intensa percepção, adivinhar, por assim dizer, o significado da peça – 'sua unidade', como ela chamava – sua razão de ser". Bacon mostrou a eles como descobrir "insinuações em passagens obscuras, em declarações sem importância, aparentemente desprovidas de significado", e ensinou-lhes que "não há nada supérfluo [...] em qualquer dessas peças, produto maior da mente humana: nada que possa ser dispensado. Cada personagem é necessário. Cada palavra é plena de significado".

Embora sua busca pelo sentido escondido nas peças fosse incomum para a época, a abordagem de Bacon ao teatro shakespeariano era, por outro lado, típica de seu tempo. Para ela, era inimaginável que obras tão nobremente filosóficas pudessem ter sido escritas para serem encenadas e obterem sucesso comercial. E, graças à influência das biografias de Shakespeare da época, ela considerava inexplicável a incoerência entre os fatos da vida do escritor e sua literatura notável.

O contexto que imaginava para o mundo do Renascimento na Inglaterra, também típico de sua época, limitava-se a reis, cortesãos e escritores. O resto era rebaixado a massa ignorante ("as massas [...] ainda iletradas, insensíveis, agrilhoadas a tradições obscuras, flutuando ao sabor dos mais ordinários preconceitos"). Era a história vista de cima para baixo e limitada geograficamente a Londres e à corte. Seu cânone de Shakespeare não era menos restrito, e também típico dos leitores do século XIX: no centro dele estavam Hamlet e A Tempestade, estendendo-se às peças de conteúdo filosófico e político – Otelo, Júlio César, Rei Lear, Romeu e Julieta, Ricardo II e, vez ou outra, Coriolano – nada além disso. Quase certamente Bacon havia lido as outras trinta e tantas peças, assim como os poemas, mas como estes não serviam a seu propósito, passou indiferente pela maior parte deles.

Antes de Delia Bacon, ninguém que tivesse dúvidas sobre a autoria de Shakespeare mostrara disposição de dar o passo crucial de explicar, em livro, as razões pelas quais as peças deveriam ser atribuídas a um candidato alternativo. Ao invés de vasculhar arquivos em busca de evidências, ela procurou nas peças em si, e concluiu que as provas estiveram ali o tempo todo. Outros apenas não as haviam lido com atenção suficiente para captar as partes obscuras, as passagens que pareciam irrelevantes. Não custou muito para ela, portanto, assumir que Francis Bacon estava, de alguma forma, por trás das peças (e isso não se deu, como acreditam alguns, porque acreditasse ter algum parentesco com ele).

Francis Bacon foi amplamente festejado como um dos grandes homens da Renascença, o pai do método científico moderno, um cortesão talentoso, jurista culto e brilhante filósofo. Nascido em 1561, estudou em Cambridge e nas Inns of Court[27], além de ter viajado pelo continente. Sua longa carreira como escritor e funcionário público começou na década de 1580 e, em 1594, a rainha Elizabeth o nomeou como um de seus conselheiros. Sua produção literária foi excepcional e incluiu discursos parlamentares, mensagens de Natal, relatórios políticos, traduções de salmos, pareceres,

tratados políticos, a obra History of the Reign of King Henry the Seventh [História do Reinado do Rei Henrique Sétimo], bem como seus famosos Essays [Ensaios] e suas grandes obras filosóficas: The Advancement of Learning [O Avanço do Aprendizado], além dos utópicos New Atlantis [Nova Atlante], Instauratio Magna e Novum Organum. As únicas coisas nas quais Bacon não se aventurou foram peças ou poemas narrativos. Ele permaneceu profundamente envolvido na política ao longo de sua vida e, após muitas manobras, finalmente alcançou os cargos de procurador-geral e lorde conselheiro do rei Jaime, até ser afastado, em 1621, sob duvidosa acusação de corrupção. Cumpriu pena por um breve período na Torre de Londres. Após sua libertação, Bacon escolheu, em suas próprias palavras, "se aposentar da esfera de ações civis e se dedicar às cartas". Morreu em 1626. Bacon foi inquestionavelmente uma das grandes mentes de seu tempo. Pelos dois séculos seguintes, sua reputação permaneceria intacta, e os philosophes franceses ajudariam a promovê-lo ao panteão dos pensadores dedicados à reforma social. Sua obra seria considerada, implicitamente, "um ataque aos sistemas e dogmas das instituições tradicionais". Este legado foi o que mais influenciou a concepção de Delia Bacon.

Embora a fama de Francis Bacon tenha diminuído vertiginosamente nos últimos cem anos ou mais, ele ainda era reverenciado na Inglaterra e nos Estados Unidos do início do século XIX, e sua reputação estava no auge exatamente quando Delia Bacon se voltou para a questão da autoria. As plateias de Ralph Waldo Emerson, em 1830, provavelmente aceitavam tranquilamente afirmações como a de que Francis Bacon "não menos do que Shakespeare, embora de forma diferente, [...] também podia reclamar o direito à universalidade". Emerson também falava por muitos quando declarou que "nenhum homem lê a obra de Bacon sem sentir uma veneração cheia de afeto pelo seu autor [...]. Devemos considerá-lo um Arcanjo a quem foi conferido o encargo de abrir as portas e os palácios do conhecimento para muitas gerações".

O hiperbólico louvor de Emerson era comparativamente brando para a época. A obra de Bacon, escreveu William Wirt, em 1803, era "feita de puro e sólido ouro" e "redimia o mundo de toda [...] escuridão, perplexidade e erro". Para John Playfair, em 1820, Bacon "não teve rival no passado e é provável que não venha a ter no futuro". Francis Bacon mostrou-se igualmente popular entre aqueles ávidos por resolver as crescentes tensões entre ciência e religião: o Bacon College foi fundado pelos Discípulos de Cristo no Kentucky, em 1836, e um colaborador de uma revista religiosa declararia, com toda seriedade, que a filosofia baconiana era "no fim das contas, responsável" pela "santidade do vínculo matrimonial, pela pureza da vida privada, pela sinceridade da amizade, pela caridade com os pobres e pelo amor pela humanidade". Para não ficar para trás, a American Agriculturalist aclamou Francis Bacon como "o patrono do progresso nos meios rurais americanos".

Na época em que começou a questionar a autoria das peças de Shakespeare, Delia Bacon já conhecia bem os textos de Francis Bacon – lera e tomara notas no livro de seu irmão Leonard – e fora colaboradora de um dos principais defensores do filósofo, o professor Benjamin Silliman, de Yale. Seu interesse também fora alimentado por conversas com Samuel Morse, velho amigo de Nova York. Morse, que estava fazendo experiências com códigos para escrever mensagens criptografadas para o telégrafo que havia recentemente inventado, contou a ela sobre uma cifra secreta que Francis Bacon criara, algo que Delia não sabia e que contribuiu para sua teoria de que Bacon era o autor das

obras atribuídas a Shakespeare.

As peças começavam a se encaixar. Resolvendo dois antigos mistérios literários de uma só vez, Delia agora podia explicar por que a quarta parte da obra magna de Francis Bacon, Instauratio Magna, ficara incompleta – com a prometida seção sobre "nova filosofia" supostamente perdida. Sua leitura atenta das peças de Shakespeare revelava que os trabalhos perdidos de Francis Bacon tinham, na verdade, sobrevivido sob um nome diferente, e como as maiores obras dramáticas da era elisabetana. Fazia muito mais sentido acreditar na possibilidade de que uma grande mente estava por trás de tantas obras do que admitir a hipótese improvável de que dois gênios, entre os maiores de toda história, tivessem vivido na mesma época e local e produzido obras com tanto em comum filosoficamente. O desafio que se impunha era descobrir por que Francis Bacon (e, conforme sua filosofia se desenvolvia, outros em seu círculo intelectual) haviam recorrido à prática de escrever sem reclamar crédito.

Delia Bacon não poderia ter previsto, mas uma ruptura profunda com sua educação religiosa e suas raízes puritanas era iminente. Essa ruptura ajudaria a dar forma a seu projeto sobre a controvérsia da autoria e incentivaria sua posterior publicação. Ao afrouxar os laços que a ligavam fortemente à sua família, sua igreja e sua nação, ela daria um impulso à teoria. Para isso, foi necessário que a coisa mais humilhante possível acontecesse – e isso a mudaria para sempre, tornando-a profundamente desconfiada dos outros e mais desesperada do que nunca para provar seu valor. Sua teoria não pode ser separada dessa crise, embora as questões de causa e efeito – assim como, mais tarde, em relação à sua insanidade – sejam impossíveis de resolver. A narrativa que se segue, mesmo tendo se baseado em uma quantidade surpreendente de provas documentais, permanece uma hipótese especulativa, como devem ser todas as alegações sobre a forma como a vida molda a obra de um escritor, mesmo de uma escritora moderna como Delia Bacon.

Uma das poucas pessoas em quem Delia confiou durante os primeiros meses em que trabalhou na sua teoria sobre Shakespeare foi um outro inquilino do Hotel New Haven's Tontine, Alexander MacWhorter, recém-graduado em filosofia em Yale. Os dois passavam cada vez mais tempo juntos, o que logo fomentou olhares curiosos, não apenas porque forçava os limites do que homens e mulheres solteiros poderiam fazer juntos em público, mas também por causa da diferença de idade entre os dois: ela tinha 34, ele, 23. Ambos acreditavam estar prestes a fazer grandes descobertas (MacWhorter estudava os textos da Bíblia e defendia que o tetragrama para Javé na Bíblia hebraica, "YWVH", antecipava A Vinda de Cristo). Por mais ou menos um ano, os dois foram inseparáveis. Mas os familiares e amigos de Delia começaram a ficar preocupados, já que nenhum compromisso foi anunciado.

E nem seria. De modo que começaram as fofocas. Quando Leonard encontrou MacWhorter em New Haven e exigiu saber se suas intenções para com a irmã eram honradas, MacWhorter respondeu que não sabia do que Leonard estava falando. Furioso, Leonard disse à irmã para nunca mais escrever a MacWhorter e a obrigou, à moda de Ofélia, a devolver sua correspondência amorosa.

Delia pediu que ele também devolvesse suas cartas, mas MacWhorter – que tinha sido muito mais discreto do que Bacon em professar seus sentimentos – recusou-se a entregar as cartas de amor dela e começou a ler alguns trechos em público para entreter seus amigos. Não havia dúvidas de que Delia concordara em casar com ele, mas teria ele ao menos feito uma proposta? Quem estava de fora teve de se contentar em escolher qual versão aceitar como verdadeira. A situação estava começando a parecer uma daquelas comédias de Shakespeare, nas quais tudo se apoia nas fissuras presentes no texto dos pedidos de casamento.

As fofocas e insinuações aumentaram, chegando a níveis intoleráveis. Agora, não apenas a reputação de Delia Bacon, mas a de toda sua família estava em jogo. Leonard, ultrajado, levou MacWhorter a um tribunal eclesiástico sob acusação de "calúnia, falsidade e conduta vergonhosa como homem, cristão e, especialmente, como candidado a um posto de pastor". O julgamento de MacWhorter aconteceu no verão de 1847. O processo, no qual Delia teve de testemunhar, durou semanas até que a decisão, por 12 votos a 11, saísse a favor de MacWhorter, apenas repreendendo-o por sua imprudência. Os Bacon continuaram a apelar ao longo de toda a primavera de 1848, sem sucesso. O evento causou um profundo cisma entre os congregacionalistas de New Haven e foi insuportavelmente humilhante para Delia Bacon, cuja fé na igreja estava enormemente abalada.

O escândalo rendeu nacionalmente. Catherine Beecher declarou que as pessoas falavam sobre o assunto em todos os lugares: "Não apenas na Nova Inglaterra e nas cidades do Leste, mas também em Ohio, Kentucky, Indiana, Missouri, Illinois, Wisconsin e Iowa o tópico se tornou recorrente, aparecendo como um assunto curioso ou uma observação incidental em uma conversa casual. Não havia como escapar". Indignada pelo veredito final do caso, e na esperança de obter uma retratação em favor de Delia, Beecher relatou a história em um livro – *Truth Stranger than Fiction* [Verdade Mais Estranha que a Ficção] – mas sua iniciativa fracassou. Delia Bacon implorou a ela que não publicasse a obra, sem sucesso, e depois que o livro foi lançado, em 1850, poucos eram os que não conheciam a história em todos os seus mortificantes detalhes.

Bacon se mudou para Boston, realizou pesquisas sobre Shakespeare nas bibliotecas locais e começou uma nova série de palestras, rapidamente conquistando o interesse de algumas das mulheres mais influentes da cidade e também de Cambridge – inclusive Caroline Healey Dall, Elizabeth Palmer Peabody e Eliza Farrar. Mas Boston não era longe o suficiente e, além disso, seus recentes esforços de pesquisa confirmavam suas suspeitas, convencendo-a de que era necessário buscar novas provas na Inglaterra. Quando falou sobre a ideia de dar aulas no exterior, seus amigos rapidamente perceberam qual era sua real pretensão. Eliza Farrar acreditava que Bacon "não tinha nenhuma intenção de dar aulas de história na Inglaterra: sua única intenção era viajar para obter provas para sua teoria de que Shakespeare não escreveu as peças atribuídas a ele, e que Francis Bacon é que as tinha escrito. Isso foi suficiente para que eu a desencorajasse de viajar para a Inglaterra e nunca mais falasse com ela sobre Shakespeare".

Elizabeth Peabody foi um ombro mais amigo. Delia Bacon discutia com ela fervorosamente sobre a vida e as obras de Shakespeare, Francis Bacon e Walter Raleigh. Mas logo se tornou ansiosa, praticamente paranoica, sobre o quanto Peabody sabia a respeito de sua teoria ainda não publicada, e

fez a colega jurar que "nunca se anteciparia a ela, nem sequer sugerindo algo sobre o assunto, permitindo dessa forma que Bacon pudesse gozar de toda a glória de sua notável descoberta sobre esse importante evento da história da crítica que, de fato, pertencia a ela". Quando mesmo a promessa de Peabody não bastou para acalmar Bacon, a colega se afastou completamente: "para não preocupá-la", escreveria mais tarde, "desisti da coisa toda e prometi que não pensaria no assunto até que sua teoria tivesse sido trazida a público".

De sua parte, Peabody não se ofendeu com o "ciúme" de Delia, e viu em sua "sensibilidade mórbida" uma reação compreensível à "cruel experiência" que ela sofrera nas mãos de MacWhorter. Caroline Healey Dall também achava que Delia ainda não tinha se recuperado de sua crise de fé, pessoal e religiosa, precipitada pela situação com MacWhorter: "uma terrível experiência pessoal pesava sobre sua mente pouco depois de ela ter iniciado seus estudos históricos", e essa experiência "alterou sua natureza essencialmente nobre, deixando-a implicante e desconfiada". No entanto, Dall, que mais tarde escreveu um livro defendendo a autoria de Shakespeare, não conseguia entender por que Bacon tratava com tanto sigilo uma "teoria sobre a qual falava incessantemente": tendo "aperfeiçoado sua teoria", Bacon "nunca a compartilhou inteiramente com ninguém, parecia temer que seus louros fossem roubados se o fizesse". Delia Bacon começou a testar partes de sua tese em suas aulas e em conversas com conhecidos – com resultados decididamente mistos. Eliza Farrar declarou que Sarah Becker, em cuja casa Bacon estava hospedada, retirou seu exemplar das obras de Shakespeare "para longe das vistas e nunca permitiu que a senhorita Bacon conversasse com ela sobre o assunto, seu preferido. Considerava essa fantasia perigosa para a senhorita Bacon e achava que, se fosse encorajada, isso poderia se tornar uma monomania, o que posteriormente aconteceu".

Delia Bacon estava agora convencida de que devia mostrar ao mundo a diferença entre a informação aparente e seu sentido profundo. Uma distinção que conhecia muito bem. Ela se equivocara, afinal, a respeito de MacWhorter, confundindo expressões superficiais com intenções profundas, e, no escândalo que se seguiu, desapontou-se enormemente com sua igreja, que se apoiou em uma leitura também superficial das palavras que os dois haviam trocado para obter um veredito. Era sua missão, agora, revelar como *todos* haviam se enganado, interpretando mal a maior das obras literárias – não reconhecendo, como ela agora o fazia, o quanto elas haviam sido produto de fracasso e frustração. A investigação da questão da autoria, para Delia Bacon, era tanto resultado quanto inspiração de uma crise pessoal e religiosa. Mas ela ainda não abandonara sua fé nas obras da Providência, embora estivesse em dúvida se isso poderia ajudá-la ou atrapalhá-la na grande realização de sua vida, declarando a um amigo que tinha "a certeza de ter uma grande missão a realizar, e a impressão de que a Providência trabalhava não apenas em favor de seu progresso, mas também contra o que tentava impedi-lo".

O Problema de Shakespeare Resolvido

Uma teoria radical, que ultrapassa a questão da autoria, emergiu das reflexões de Delia Bacon. Como não chegou a uma versão final e definitiva de sua argumentação, ela nunca conseguiu montar o quebra-cabeça de sua teoria por inteiro, mas um caminho para reconstruir seu pensamento é se basear, principalmente, nos detalhes encontrados nas páginas de abertura de seu livro. Ali, ao se concentrar em leituras detalhadas de três peças (*Júlio César, Rei Lear e Coriolano*), Delia oferece o que acreditava serem as evidências internas decisivas de sua teoria.

Delia Bacon via as peças atribuídas a Shakespeare como produto de um fracasso. Essas grandes obras da literatura, escreve ela, tinham sido resultado do esforço coletivo de um "grupo de políticos desapontados e derrotados, que se comprometeu a organizar e encabeçar um movimento popular de oposição ao governo, mas foi obrigado a recuar da empreitada". Era uma história de retirada tática diante da derrota: "Expulsos de uma trincheira, eles atacaram por outra. Derrotados em campo aberto, agora lutavam em segredo". Tendo falhado na esfera política, esses homens teriam se voltado para o teatro como forma de reforçar seu desejo de mudança, se não no presente, ao menos no futuro. Ela os pinta como heróis românticos, reunidos em torno de uma "nova Távola Redonda", como o rei Artur e seus cavaleiros de outrora. Presidindo a mesa estaria Francis Bacon. Alinhados a ele, Walter Raleigh, possivelmente Edmund Spenser, o lorde Buckhurst, o conde de Oxford e talvez alguns outros – é difícil saber exatamente, já que Delia foi irritantemente vaga em seus relatos de quem estaria envolvido no grupo, e frequentemente mudava de ideia sobre os possíveis participantes. Às vezes, parecia ser Francis Bacon o grande responsável; em outros momentos, a empreitada se fazia supor mais colaborativa. Esses detalhes parecem ter sido quase um incômodo para Delia, algo que a distraía do cerne da questão: como um grupo de homens frustrados, liderados por Bacon, passara a colaborar, por meio de grandes peças, com a oposição ao "despotismo" da rainha Elizabeth e do rei Jaime.

Ao lembrar que tanto Francis Bacon quanto Walter Raleigh foram enviados à torre por seus monarcas, Delia Bacon aproveita para exagerar a brutalidade dos regimes Tudor e Stuart, com a intenção de justificar a atitude de seus heróis, que poderiam de outra forma ser tidos como covardes: "Todo mundo sabe que homens cultos, homens reverenciados, homens reconhecidos pelo mundo, homens de realizações, foram torturados, mutilados, enforcados e decapitados nos dois reinados, que melhor maneira de agir, portanto, do que usar a ambição de César – infinitamente menos óbvia e menos ofensiva para as majestades" – numa peça como *Júlio César*? O grupo de "decepcionados e derrotados" visionários teria sido forçado a se retirar da intervenção política direta e optar pela escrita subversiva por meio de pseudônimos. Eles haviam julgado "necessário" se "mascarar" de forma a "manter em segredo suas vidas e obras", além de seus verdadeiros "valores e títulos de nobreza", para poder "mexer as peças desse jogo em segredo". Numa passagem que parece desconfortavelmente autobiográfica, Delia Bacon imagina que "de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, eles estavam determinados a influenciar sua época, apesar da falta de incentivo e de condições para a empreitada".

Esses homens teriam encontrado na dramaturgia a solução perfeita, já que, na época, as peças eram encenadas tanto em teatros públicos quando na corte e, depois, publicadas, o que lhes permitiria falar tanto para os que governavam quanto para o povo, bem como para a posteridade: queriam "uma forma de se comunicar com esses governantes tão poderosos e duros – um 'púlpito' a partir do qual pudessem repetir, em suas próprias palavras, a história de suas instituições perdidas, e fazer reviver nos reis a memória de seus antecessores". Delia Bacon, a quase-dramaturga-que-virou-conferencista, (que, conforme reparou um observador, usava em suas palestras e aulas "mapas, gráficos, modelos, imagens e tudo o mais que pudesse ilustrar seu argumento") não pôde resistir à tentação de recriar esse grupo à sua própria maneira pedagógica: "Eles queriam uma escola na qual pudessem contar suas histórias [...] queriam uma escola na qual pudessem ensinar *a História* das pessoas comuns (e não apenas a história da Inglaterra) com ilustrações, de grande importância, que servissem como uma lanterna mágica que os ajudasse a tornar a 'história visível'".

O projeto político radical desses homens era claro: tratava-se de republicanos comprometidos, cujas peças eram vituperações disfarçadas da tirania, obras "produzidas com o propósito ostensivo de educar e denunciar as tiranias cujo poder os homens – sacrificados para que eles pudessem se manter e reproduzir – tinham em vão tentado limitar ou derrubar". A única vez em que a obra desse grupo teria sido posta à prova foi quando os seguidores do conde de Essex pediram que a peça *Ricardo II* fosse encenada na véspera da revolta de 1601, mas a rebelião foi um fracasso. Tivesse o esforço revolucionário – inspirado por esses literatos radicais – dado certo, imagine o quanto o curso da história anglo-americana poderia ter sido diferente: o fim da monarquia tirânica na Inglaterra impediria uma revolução inglesa na década de 1640 e tornaria desnecessária a ruptura de 1776, que separou as colônias americanas. Eles tinham chegado muito perto.

A alegação de Delia Bacon de que as peças eram politicamente radicais estava um século e meio à frente de seu tempo. Como também sua insistência de que algumas peças deveriam ser consideradas de autoria colaborativa. Se tivesse se limitado a esses pontos, em vez de combiná-los à discussão das razões por que Shakespeare não podia ser o autor das peças, não há dúvida de que, em vez de descartada como uma excêntrica maluca, ela seria hoje aclamada como a mãe do "Novo Historicismo", primeira crítica a afirmar que as peças anteciparam as convulsões políticas na Inglaterra de meados do século XVII. Mas Delia não pôde se conter. Nem tampouco admitir que as ideias republicanas que localizou nas peças circulavam amplamente na época e estavam disponíveis tanto para William Shakespeare quanto para Walter Raleigh e Francis Bacon. Oferecer um novo olhar sobre as peças de Shakespeare podia trazer certo louvor, mas não a fama que ela desejava. Era preciso, para isso, acabar com o reinado do bardo.

Para defender esse argumento, Delia Bacon escolheu um viés ainda mais revolucionário: decidiu derrubar o mito dos fundadores da América. Aqui vai um exemplo de um trecho do que Leonard, um dos maiores defensores das tradições Puritanas, professava na época:

> A colonização da Nova Inglaterra ocorreu num tempo em que grandes mudanças eram obviamente iminentes no país de origem [...]. Havia surgido um partido na Inglaterra

> para o qual a liberdade, uma liberdade ampla e forte, fazia-se indispensável. Uns ansiavam por ela cegamente, e outros, de forma inteligente e corajosa, trabalhavam preparando uma reforma ampla e radical na estrutura da sociedade. Mas como e onde poderia ser realizada tal reforma? Alguns – os mais audaciosos, os mais bondosos, os mais empreendedores e inabaláveis do partido –, os espíritos fortes da época, voltaram seus olhos para a Nova Inglaterra e, depois de longa deliberação, empenharam-se em deixar para trás todas as instituições antiquadas do velho mundo, o acúmulo de eras sob negra tirania [...] e sonharam realizar, sob o firmamento do Oeste, a visão do profeta de "um novo céu, e uma nova terra", na qual habitasse a justiça.

A teoria de Delia colocava tudo isso em questão, já que, se o "partido" dos cortesãos e aristocratas elisabetanos – os verdadeiros "espíritos fortes da época", liderados por Francis Bacon – era também o dos protorrepublicanos que ela acreditava que eles foram, então, teriam sido também eles as fontes originais da plataforma antimonarquia e antitirania sobre a qual os Estados Unidos foram fundados (não os Puritanos que navegaram até Plymouth Rock e ajudaram a fundar as colônias americanas). Não teriam sido, portanto, os pastores congregacionalistas, como seu pai e seu irmão (ou aqueles que ficaram do lado de MacWhorter), os operários a pavimentar o caminho da nação, mas escritores criativos como ela, com uma grande tendência pedagógica. E quem melhor do que uma escritora, uma professora, e uma pessoa com ancestrais puritanos congregacionalistas para enxergar isso? Sua teoria da autoria era, ao mesmo tempo, herética e antipatriótica.

Não é de admirar que ela sentisse tanta dificuldade em colocar suas ideias no papel, quanto mais em publicá-las. Sua grande descoberta a deixou eufórica e nervosa na mesma medida. A melhor descrição do custo psíquico que a teoria cobrou de Delia pode ser percebida nas conversas de Bacon com Nathaniel Hawthorne. Quando os dois se falaram, Hawthorne anotou em seu diário que Bacon "estava muito comunicativa em relação à sua teoria, e teria falado ainda mais se eu tivesse permitido; mas achei melhor contê-la em vez de encorajá-la. Inquestionavelmente, ela é monomaníaca; essa grande ideia a tirou completamente de seu equilíbrio". Porém, Hawthorne, também criado na cultura da Nova Inglaterra, logo reconheceu que Bacon perdera o juízo não por sua obsessão com a nova ideia, mas pelo fato de que sua teoria virava de pernas para o ar tudo aquilo em que ela havia acreditado na vida: "Ela própria disse que pareceu ter perdido a razão ao constatar que a filosofia que encontrou sob a superfície das peças era contrária às doutrinas religiosas nas quais foi educada". Hawthorne, que entendia exatamente o quanto o trabalho de Bacon se afastava da narrativa evangélica Puritana na qual ela fora criada, não soube muito bem como reagir a alguém que defendia uma teoria "tão em desacordo com suas opiniões preconcebidas, tanto étnicas quanto religiosas e políticas".

O último grande obstáculo de Delia Bacon foi encontrar patrocinadores e editores que pudessem ajudá-la a assegurar os fundos necessários tanto para sua pesquisa na Inglaterra quanto para a publicação de sua descoberta. Carismática e brilhante, ela convenceu Charles Butler (o advogado e banqueiro que ajudou a fundar a New York University Law School e o Union Theological Seminary)

a cobrir os custos de sua estadia do outro lado do Atlântico. E Elizabeth Peabody, cheia de conhecidos importantes e disposta a ajudar, entrou em contato com Ralph Waldo Emerson em nome de Delia Bacon, intercedendo para que Bacon pudesse enviar a ele uma carta e um prospecto. Essas amizades, no final da vida de Bacon, confirmam o quanto algumas das maiores mentes literárias da época, *de ambos os lados do Atlântico*, ficaram impressionadas com Delia. Mas não era apenas sua inteligência que as atraía: também sabiam o quanto seu trabalho estava em consonância com o rompimento proposto pela Alta Crítica, à qual eram todos simpáticos.

Emerson, que havia recém-publicado o que ainda hoje é considerado o mais influente ensaio americano sobre Shakespeare, no *Representative Men*, respondeu graciosa e cautelosamente à alegação de Bacon de que quem realmente escrevera as peças de Shakespeare fora Francis Bacon: "a senhorita vai precisar de instrumentos mágicos, ou melhor, da própria alquimia", ele respondeu, "para mesclar em uma só identidade essas duas reputações". Quanto ao argumento decisivo (a cifra baconiana que ela mencionava de passagem, mas se recusava a revelar): "Se a cifra se comprovar real e consonante para a senhorita, assim será para todos, e ela não é apenas prova material, mas indispensável". De vários pontos de vista Emerson era, para Delia Bacon, o leitor ideal – e não apenas porque ele tinha Francis Bacon tão em alta conta quanto Shakespeare, considerando ambos gênios universais, ou porque entendia que seu argumento implícito era de que os americanos, cuja cultura fora tão moldada por valores republicanos, costumavam ser melhores leitores de Shakespeare do que os ingleses. Emerson era ideal porque também achava que "esse poeta maior levou uma vida profana e obscura, usando sua genialidade para entreter o público". E considerava que a proximidade de Shakespeare com homens como Bacon, Raleigh, Essex, Drake e Spenser teria moldado as peças ("É impossível", escreveu Emerson, "que um observador como Shakespeare andasse pela mesma cidade desse renomado grupo, por anos e anos, sem colher alguns frutos das realizações e da sabedoria desses homens").

No decurso de muitos anos ensinando e refletindo sobre Shakespeare, Emerson tinha lido praticamente todas as obras relevantes a respeito do bardo. No entanto, isso apenas serviu para reforçar nele, e em muitos outros, a insuperável distância entre o que se sabia sobre o homem e sobre sua obra. Simplesmente não havia explicação razoável: Shakespeare era um "jovem ator e produtor de teatro. Não consigo ligar esses fatos a seus versos. Outros homens admiráveis tiveram estilos de vida que nem sempre estavam à altura de seus pensamentos, mas nesse homem o contraste é grande demais". Sobrou a Emerson a conclusão de que, embora tantas pesquisas tivessem sido realizadas, "a máscara de nosso poeta é impenetrável". A teoria de Delia Bacon prometia arrancar essa máscara, explicar a aparente contradição entre o poeta transcendente e o "jovem ator e produtor de teatro" e mostrar exatamente como sua vida e seu pensamento se articulavam. Embora Emerson já tivesse aceitado o aparente paradoxo de Shakespeare, estava, contudo, disposto a conceber a possibilidade de uma teoria que permitisse resolvê- -lo. Mas exigiu evidências do tipo documental (que Delia Bacon pejorativamente chamava de "testemunho direto da história"), exatamente do tipo que ela não podia fornecer. Bacon, no entanto, manteve vivo o interesse de Emerson relatando descobertas, aludindo à tal cifra misteriosa e argumentando que a prova decisiva só poderia ser encontrada na Inglaterra.

Emerson ficou suficientemente intrigado com essas evasivas. Chegou mesmo a ir até Cambridge,

reconhecendo o quanto estava em jogo na teoria de Bacon: "Sua descoberta, se realmente se tratar de uma, é de grande importância não apenas para a literatura inglesa, mas para a literatura universal". Mais tarde, Emerson se tornaria cético em relação à existência da cifra mágica – "um certo código ou método que ela professava ter encontrado". Mas julgou corretamente a força e a originalidade das ideias de Bacon sobre as peças e, num elogio que significava mais do que tudo para Delia, escreveu: "Não vi nada na crítica literária dos Estados Unidos que tenha me parecido tão bom". Ele se ofereceu para ser seu agente literário e providenciou para Bacon algumas cartas de apresentação endereçadas aos principais estudiosos britânicos do assunto, incluindo Thomas Carlyle, James Spedding (a maior autoridade em Bacon daquele tempo) e sir Henry Ellis, diretor do Museu Britânico. Ela partiu para a Inglaterra em 14 de maio de 1853.

Delia Bacon nunca encontrou as evidências comprobatórias de sua teoria na Inglaterra, nem usou as cartas de apresentação que teriam lhe dado acesso ao Museu Britânico ou outros arquivos. Encontrou-se com Thomas Carlyle, que respondeu aos berros ao ouvir sobre sua teoria pela primeira vez, conforme Delia escreveu à sua irmã Julia: "Queria que você tivesse ouvido a risada dele. Cheguei a achar que arrancaria o telhado da casa. No início, eles ficaram totalmente chocados" e "me olharam com os olhos arregalados, sem palavras para transmitir o que julgavam ser uma enorme audácia. Por fim, o sr. Carlyle atirou-se sobre mim como um raio. Não me importei nem um pouco. Disse a ele que, se reagia assim, não sabia bem o que havia por trás das peças, e que ninguém poderia acreditar que o autor de tais peças fosse um qualquer. Então ele começou a gritar. Era possível ouvi-lo a um quilômetro de distância. Disse a ele que sequer pensaria em questionar sua autoridade se não tivesse *conhecimento* suficiente. Não estava simplesmente dando uma opinião". Bacon deixou uma cópia de sua "introdução" com Carlyle que, com a permissão dela, começou a mostrar o trabalho para colegas do mundo literário e editorial.

Fica claro pela correspondência de Carlyle que, assim como Emerson, ele também ficara fascinado pelo esforço de Delia Bacon em mostrar que a vida de Shakespeare era (no sentido empregado por Strauss) tão mítica quanto a vida de Jesus. Carlyle escreveu a seu irmão sobre a visita dessa "mulher ianque, enviada por Emerson, que descobriu que o '*Homem* Shakespeare' é um *Mito* e *não* escreveu as peças que carregam seu nome, elas teriam sido escritas por um 'Associado Secreto' (nome *desconhecido*): ela, na verdade, veio à Inglaterra com o propósito de examinar evidências e, se possível, provar isso [...]. *Meu Deus!*". Outros foram posteriormente atraídos para o movimento baconiano, incluindo Walt Whitman, que escreveria: "Todos sabemos o quanto de *mythus* existe na questão de Shakespeare hoje em dia. Por baixo dos poucos fundamentos calcados em fatos, há certamente outras coisas obscuras e ardilosas, de grande importância, – tentadoras e suspeitas – que sugerem explicações que ninguém se atreve a apresentar por escrito".

Como Delia Bacon não tinha provas documentais, Carlyle se manteve cético, embora a tenha encorajado fortemente a consultar os manuscritos da British Library, onde "se você conseguir encontrar na massa de arquivos em inglês [...] qualquer documento que dê uma pista sobre sua teoria de Shakespeare, essa prova valerá mais do que todo o raciocínio teórico do mundo". Delia se dirigiu, no entanto, a St. Alban, "o lugar do grande Bacon", onde, segundo Carlyle reportou a Emerson, "a senhorita Bacon trabalhou em sua questão sobre Shakespeare nas profundezas de sua

própria mente, desdenhosa, aparentemente, ou desinteressada ou descuidada, de todas as provas presentes nos museus ou arquivos". Nenhum dos dois homens ficaria feliz em saber que, enquanto esteve em St. Alban, Delia tentou convencer o zelador a abrir a tumba de Francis Bacon para poder desenterrar os manuscritos lá escondidos e confirmar sua teoria.

Delia Bacon estava dividida entre publicar as provas "internas" (a partir de sua leitura cuidadosa das peças) e oferecer evidências históricas (que dessem fundamento à sua teoria das colaborações). Parece não ter passado por sua cabeça a possibilidade de combinar as duas coisas, e Bacon rejeitou repetidas sugestões de lidar com as contra-provas da autoria de Shakespeare. Quando Emerson, por exemplo, perguntou a ela sobre a admiração explícita que Ben Jonson tinha por seu companheiro dramaturgo, ela o descartou: "Sei tudo sobre Ben Jonson. Ele servia a dois senhores além de 'Shakespeare'. Um era Raleigh e o outro, Bacon". A conspiração era tão evidente que não valia a pena gastar explicações. Bacon também não conseguia decidir se publicaria primeiro nos Estados Unidos ou na Inglaterra, se o faria aos poucos, em revistas especializadas, ou num volume acabado. A indecisão custou algumas excelentes oportunidades oferecidas por Emerson. Delia Bacon não entendia do mundo editorial e considerava escandaloso que os editores fossem lucrar tanto com sua descoberta. Sua grande chance apareceu, finalmente, no final de 1855, quando a editora Dix & Edwards, por insistência de Emerson, concordou em serializar a obra no *Putnam's Monthly* – um dos mais importantes periódicos americanos, que publicou Longfellow, Lowell e Melville, antes que tivessem suas obras lançadas em livros.

Ela preferiu, novamente, a publicação anônima. O título do ensaio foi discreto: "William Shakespeare and his Plays: An Enquiry Concerning Them" [William Shakespeare e suas Peças: Uma Investigação a Respeito do Assunto]. A abertura do texto situa habilmente a questão de Shakespeare na tradição das autorias contestadas das obras homéricas e bíblicas: "Como podemos questionar esses milagres literários da antiguidade, enquanto um grande mito da era moderna ainda permanece intocado?". Se estávamos equivocados em relação a essas obras inspiradoras, por que não também a respeito de Shakespeare? Bacon culpa diretamente os sacerdotes do endeusamento, "os críticos", por "se mascararem, enchendo o ar com expressões míticas que parecem dizer que, pelo menos nesse santuário, a razão e o senso comum não vão avançar sequer um passo". Ela lembra aos leitores que os estudiosos classicistas percorreram um longo caminho até que os críticos aceitassem "despedaçar diante de nossos olhos o venerável Homero, declarando quantas cinzas de poetas esquecidos tinham sido necessárias para formar sua obra".

A mudança de Homero para Shakespeare é manipulada de forma hábil, e são necessários alguns minutos para que o leitor tenha certeza de que ela está se referindo a *Hamlet* e *Rei Lear,* e não à *Odisseia* ou à *Ilíada*. "A teoria popular e tradicional sobre a origem dessas obras foi recebida e transmitida muito depois que as excepcionais circunstâncias que as criaram haviam deixado de existir, porque, na verdade, ninguém tinha tido qualquer motivo para questioná-las". E Shakespeare? "Há duzentos e cinquenta anos, *nosso* poeta – nosso Homero – estava vivo neste mundo", porém, no que se refere a sua obra, "até hoje sabemos tão pouco sobre a origem dela quanto sobre a origem dos épicos de Homero". Por quanto tempo, ela perguntava, "num período de investigação histórica e crítica como este, aceitaremos [...] a história do larápio de Stratford?".

Todo o ensaio é impregnado da linguagem típica dos debates da Alta Crítica sobre a vida de Jesus – embora, estranhamente, esse aspecto dos argumentos de Bacon tenha passado praticamente despercebido pelos críticos. Era como se Shakespeare tivesse se tornado um substituto para as dúvidas da autora a respeito de sua própria fé: "Se você o anula, também não nos anula junto com ele? Se o faz em pedaços, também não nos despedaça no processo?". Apesar das aparentes semelhanças, havia uma diferença significativa entre os estudiosos da Alta Crítica e Bacon: eles estavam dispostos a fazer análises filológicas detalhadas para mostrar como os épicos de Homero e as Escrituras eram produto de diferentes mãos trabalhando em diferentes períodos históricos. Já Bacon queria chegar a uma conclusão similar sem fazer a minuciosa análise filológica que estava no próprio cerne desse esforço crítico. Estava disposta a insistir, em vez de demonstrar, que Shakespeare era um mito, como Jesus e Homero. Quando isso não foi suficiente, apelou à injúria.

Qualquer pessoa que defenda Shakespeare, argumentava ela, estará defendendo um "tratador de cavalos do Blackfriars", um "velho comerciante", um "promotor de espetáculos e negociante de peças" e, por fim, um "ator de terceira categoria, estúpido e iletrado". Já era ruim o suficiente que ele não soubesse ler e que fosse pouco mais do que um ator que só pensava em dinheiro, mas o que realmente o desqualificava para a função de escritor era a ausência total nele de "criação à moda elisabetana, do elevado tom peculiar à cultura daquela corte". A autoria poderia ser estabelecida por um processo de eliminação: quem quer que tivesse escrito as peças precisava ter "experiência de vida, conhecimento prático dos assuntos, viagens ao exterior, realizações e, acima de tudo, o grande refinamento da mais alta educação parisiense". O verdadeiro autor teria "de carregar o perfume da corte em seu corpo, inconscientemente, por onde quer que andasse" e "olhar, não de Arden e Eastcheap em direção à corte, mas do ponto de vista desta, para fora". Outros refinariam essa taxinomia, mas Delia Bacon foi a primeira a propor tais características: pureza de intenções, criação privilegiada, viagens ao exterior, a melhor educação, o perfume da corte eram critérios necessários para o autor dessas obras "de genialidade sobre-humana". Os registros biográficos comprovavam que Shakespeare de Stratford deixava a desejar em muitos desses quesitos. Persistir na falsa crença de que um homem sem qualificações pudesse ter escrito as peças era desafiar o "senso comum" e defender um erro "grave demais para ser tolerado".

Bacon foi implacável em sua análise do infeliz Shakespeare, como se ela mesma já tivesse passado por isso, e estabeleceu uma tradição nova e venerável de colocar o escritor como réu de uma série de delitos, muito apetitosos para os juízes e advogados dos céticos, a começar pela recusa de Shakespeare em preservar seus manuscritos. Voltando-se aos leitores como membros do júri, ela pergunta: "Ele tinha esses manuscritos [...]. O que fez com eles? Entregou-os à cozinheira", ou talvez "a pequena Judith tenha feito com eles rolos para enrolar os cabelos até o dia de sua morte". Dirige-se, então, a Shakespeare, exigindo: "Você terá que nos dizer o que fez com eles. A nova era que desperta o colocará em julgamento até que você responda à pergunta: 'O que fez com eles?'" O silêncio do bardo diria tudo o que precisamos saber. Os insignificantes argumentos que poderiam ser oferecidos em sua defesa – como o de que teria escrito para os palcos, não para a posteridade – são convenientemente esquecidos: "Quem é que escreve, mesmo que inconscientemente, para não ser publicado ou lido por alguém?". No entanto, esse é o homem, ela retoma, cujos "ossos foram

canonizados" e cujo "túmulo é um santuário".

Quando seu ataque implacável ao caráter de Shakespeare chega ao fim, há espaço apenas para um ou dois parágrafos sobre o homem real, ou os homens, por trás da máscara. No entanto, Bacon não revela, justamente no momento em que esperamos mais ansiosos, quem escreveu as peças. O máximo que está disposta a oferecer são algumas pistas sobre os autores reais, que teriam sido homens "com experiência na administração de assuntos públicos, homens trajados até mesmo em vestes imperiais", "homens que sabiam que tipo de crise da história humana haviam nascido para comandar" e que tinham trabalhado sob "a censura de um despotismo caprichoso e receoso", tão repressivo que qualquer um que se atrevesse a falar o que pensava, corria o risco de "sofrer torturas, cruéis mutilações, prisão perpétua ou a própria morte". Tinham sido homens que deram um passo atrás para avançar nas conquistas, que sabiam que, "em mãos de mestre", os "degradados teatros" poderiam "produzir, mesmo nessa condição, excelente música, melhor do que aquela que os antigos Gregos filhos das musas tinham sabido despertar". Tudo isso faz sentido à luz do que ela argumenta em seu livro, mas o livro ainda não havia sido publicado, e suspeito que esse capítulo de seu argumento tenha deixado os leitores simplesmente perplexos.

Mesmo que o verdadeiro autor, ou os autores, permanecessem sem nome, em meados do século XIX não havia dúvida de quem seria "o filósofo que é poeta mal disfarçado – o filósofo que chamava a si próprio de Novo Mágico – o poeta que labutou para preencher o mundo inteiro com sua arte". E, para o caso disso não ser óbvio, ela usava citações de *Advancement of Learning*, de Francis Bacon. Mas Delia Bacon deixara ainda inexplicada a grande história de como um grupo de republicanos frustrados resolveu escrever as peças para contrariar o despotismo dos Tudor e dos Stuart. Talvez estivesse planejando fazer isso nos próximos capítulos.

O tom malicioso e a lógica redutora de Delia Bacon enfureceram os apoiadores de Shakespeare. Na época em que ela publicou esse ensaio, o maior especialista em Shakespeare dos Estados Unidos, Richard Grant White, já despontara em cena. Um quarto de século mais tarde, White confessaria que os editores da *Putnam* enviaram a ele o capítulo seguinte de Bacon – o segundo de quatro que ela já havia apresentado e que estavam prontos para publicação – e o convidaram a escrever uma introdução ao ensaio. White não apenas se recusou como denegriu tanto o texto quanto a autora, insistindo que "devia ser insana; uma maníaca, uma louca". White estava trabalhando em seu próprio livro sobre Shakespeare nessa época e, em vez de pensar sobre as ideias de Bacon, achou mais fácil silenciá-las. Bacon nunca soube disso, mas, se soubesse, teria tido a confirmação para sua suspeita sobre a censura que recaía sobre ideias radicais. Mesmo depois da morte de Delia, White foi pelo caminho mais fácil de difamar ao invés de refutar o trabalho dela, chamando-o injustamente de produto de uma mente perturbada, "uma aberração mental que logo a levaria para o asilo no qual morreu". A intervenção de White convenceu a *Putnam* a voltar atrás em seu acordo com Delia Bacon. Os três capítulos inéditos, agora rejeitados, perderam-se antes de voltar para a autora. A culpa era de Emerson – tinham sido confiados a ele –, seu apoio a Delia chegava ao fim. Ela não tinha feito cópias e a perda foi, portanto, irreparável – nenhum registro de seu conteúdo sobreviveu. Bacon ficou devastada e começou a se preocupar que outras pessoas, com base em seu ensaio publicado, pudessem reclamar a precedência pela descoberta.

O que ela não conseguia entender é que outras pessoas chegariam, independente dela, a conclusões semelhantes. Tomemos, por exemplo, a maravilhosa anedota registrada na revista *Baconiana*, na qual R.A. Smith descreve como "em 1844, em sua casa em Nashville, Tennessee, o sr. Return Johathan Meigs lia *Instauratio,* de Bacon, no original em latim, quando exclamou: 'Esse Bacon escreveu a obra de Shakespeare'. O filho do sr. Meigs, então um rapaz de catorze anos, que estava no mesmo cômodo com o pai, ouviu a observação e nunca mais a esqueceu. Nos últimos anos, eles conversaram frequentemente sobre o assunto, e o filho se convenceu da afirmação que o pai fizera naquele dia".

Delia Bacon tinha mais a temer com o inglês William Smith. Logo após o ensaio sair na *Putnam*, em 1856, Smith publicou um breve panfleto chamado *Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays?* [Seria Lorde Bacon o Autor das Peças de Shakespeare?], no qual argumentava que as peças tinham mais a ver com a vida de Bacon do que com a de Shakespeare: "a história de Bacon é exatamente a que imaginaríamos para Shakespeare, se tivéssemos de construir uma imagem a partir dos indícios de sua obra". Smith voltaria ao tema um ano depois no livro *Bacon and Shakespeare* [Bacon e Shakespeare], no qual defendia, entre outras coisas, que as peças tinham sido escritas para serem lidas e não levadas aos palcos; que os Sonetos eram autobiográficos (e que se relacionavam com a vida pregressa de Bacon); que as obras de Bacon e Shakespeare guardavam enormes semelhanças; e que eram fruto de um aristocrata cujas "caminhadas diárias, cartas e conversas constituíam o mais perfeito ideal do homem que supomos ser o autor das peças".

Logo vieram as acusações de que Smith roubara as conclusões de Delia Bacon. Hawthorne, na introdução que fez para o livro de Bacon em 1857, insinuou claramente isso. Smith escreveu a ele, protestando contra o que considerou uma injustiça, e Hawthorne respondeu, desculpando-se. Mas a *Athenaeum*, que tinha veiculado um texto, nos idos de março de 1855, parafraseando uma narrativa das ideias de Delia publicadas na *Literary Gazzette* de Norton, de Nova York, perguntava incrédula: "Será que o sr. Smith afirmaria que até setembro de 1856 não tinha conhecimento da teoria da senhorita Bacon? Se assim for, faremos outra afirmação: que se esse foi o caso, o sr. Smith era o único homem da Inglaterra com algum conhecimento em Shakespeare que gozava dessa feliz ignorância". Smith respondeu que vinha pensando sobre a questão havia alguns anos. Era provavelmente verdade. Porém, era também altamente improvável que o artigo de Smith gerasse o tipo de interesse que o ensaio e o livro de Delia Bacon haviam gerado – não apenas porque Bacon tinha, em sua base de apoio, algumas figuras muito poderosas da literatura, mas também porque o trabalho dela (muito mais do que o dele) estava calcado nos poderosos preceitos da Alta Crítica.

Com a discreta subvenção de Hawthorne, *The Philosophy of the Plays of Shakspere Unfolded* [A Filosofia das Peças de Shakespeare Desvendada], um livro incoerente e praticamente ilegível, foi finalmente publicado em 1857, com quinhentas cópias colocadas à venda na Inglaterra e outras quinhentas enviadas para os Estados Unidos. O título original que Delia havia inicialmente proposto a seus editores, *The Advancement of Learning to Its True Sphere as Propounded by Francis Bacon and Other Writers of the Globe School, Including the Part of Sir Walter Raleigh* [O Avanço do Conhecimento para sua Verdadeira Esfera conforme Proposto por Francis Bacon e Outros Escritores do Círculo do Globe, Incluindo a Participação de sir Walter Raleigh], era

inviavelmente longo e teve de ser abandonado, embora transmitisse de forma mais precisa o cerne de seu argumento. Hawthorne não teve sucesso em convencê-la a submeter o texto a uma edição ("A senhorita Bacon", ele escreveria mais tarde, "empurrou o pacote completo de inspiração misturada a reflexões sem sentido para as prensas de uma só vez, e o pesado volume *em oitavo* que resultou disso caiu como um peso morto aos pés do público"). Foi a última coisa que Delia publicou e a única a levar seu nome. Seus planos de permanecer na Inglaterra por mais um ano "para observar a questão de um ponto de vista diferente do que fui capaz até agora" e "escrever um segundo livro no qual cumpra essa promessa" nunca foram realizados. Sua saúde, tanto mental quanto física, havia declinado acentuadamente durante o ano anterior, a maior parte dele vivido na pobreza e no isolamento. Pouco depois de seu livro ter sido publicado, Delia Bacon perdeu o juízo e foi internada por curto período em Warwickshire, para em seguida ser levada de novo aos Estados Unidos, onde passou os últimos dois anos de sua vida em um asilo.

Embora Hawthorne tenha sido o responsável por ajudar Bacon a finalmente publicar seu livro, foi também ele, infelizmente, quem acabou por moldar para a posteridade a imagem de Bacon como a louca do sótão, uma figura gótica que bem podia ter saído das páginas de seus romances. Em 1863, o escritor publicou um ensaio sobre ela, "Memories of a Gifted Woman" [Memórias de uma Mulher Talentosa], que deixou nos leitores a indelével imagem de Delia Bacon assombrando o túmulo de Shakespeare, ansiosa por exumar o corpo do bardo em busca de provas que pudessem comprovar sua teoria de uma vez por todas, desafiando a advertência esculpida em pedra sobre a tumba de Shakespeare, "amaldiçoado seja o que remover meus ossos":

> Tateando o caminho pelo corredor até a capela, ela sentou-se na parte elevada do chão, acima do túmulo de Shakespeare. Se o divino poeta pediu que a inscrição fosse colocada sobre seu túmulo, e realmente se importava com a tranquilidade de seus ossos tanto quanto os dizeres fazem supor, seus restos mortais devem ter se agitado sob os pés sacrílegos. Mas ele estava a salvo. Ela não fez qualquer tentativa de perturbá-lo, embora, creio eu, tenha olhado cuidadosamente as fendas entre a pedra do túmulo de Shakespeare e as duas outras adjacentes, convencida de que teria força suficiente para erguer a primeira, caso fosse necessário. Ela direcionou o débil facho de sua lanterna em direção ao busto, mas não conseguiu fazer com que a luz vencesse a escuridão do teto abobadado. Se fosse pessoa suscetível a superticões, não haveria melhor situação para ser acometida de terror, pois, se o fantasma de Shakespeare pudesse aparecer ao menor sinal de provocação, teria certamente se mostrado naquele momento; mas, acredito sinceramente, se tal figura aparecesse diante de sua lanterna, de camisola e gibão, com os olhos encarando os dela do alto do busto, ela o teria enfrentado corajosamente e falado sobre suas controversas alegações a respeito da autoria das peças, bem na cara dele.

Hawthorne não sabia, mas Bacon de fato tinha planos tanto para o túmulo de Shakespeare quanto para o monumento que fica acima dele. Esses planos poderiam ter desaparecido junto com Delia,

não tivesse ela compartilhado as ideias com seu irmão, que por sua vez comentou o assunto com o médico ("sua alucinação com Shakespeare tem sido constante. Ela acredita que, se derrubarmos o monumento funerário da igreja de Stratford-upon-Avon, será possível obter provas conclusivas sobre a autoria das peças admiradas pelo mundo todo e que teriam sido escritas, na verdade, por lorde Bacon, sir Walter Raleigh e outros. Além disso, seria possível chegar à chave para o significado oculto dos Escritos de Shakespeare"). Também nesse ponto, Delia antecipou os futuros caçadores de túmulos – ávidos por provar que outra pessoa teria escrito as peças.

Os estudiosos de Shakespeare sempre acharam mais conveniente invocar a visão gótica de Hawthorne do que levar a sério o veredito póstumo de Emerson: "Nosso selvagem Whitman [...] e Delia

Hellen Keller e Mark Twain.

Bacon, genial, mas insana, [...] são os únicos criadores surgidos nos Estados Unidos em dez anos". Era mais fácil desconsiderá- -la, tratando-a como louca (essa "excêntrica solteirona americana" realmente "*era* louca", insistiu Samuel Schoenbaum), uma pessoa que iludiu MacWhorter, e a nós também, do que meramente admitir que ela mexeu com suposições e alegações biográficas amplamente aceitas e deu um passo além – ainda que tenha se equivocado perigosamente – do que os estudiosos estavam dispostos a avançar. A intensidade dos ataques pessoais feitos a ela faz pensar por que Delia Bacon era tão ameaçadora. Schoenbaum chamou-a de a primeira transviada – um termo rico em conotações religiosas, psicológicas e até sexuais. Talvez não fosse sua originalidade a coisa mais irritante, mas o fato de sua teoria ter sido construída sobre as bases de crenças compartilhadas, embora não declaradas.

Uma dessas crenças dizia respeito à enorme semelhança entre as personalidades e os temperamentos do autor de *A Tempestade* e de Francis Bacon. Uma das últimas coisas que Delia

Bacon escreveu foi um inédito "pedido de desculpas da autora", que hoje se encontra, assim como a maioria de seus manuscritos e cartas, na Folger Shakespeare Library. O longo e divagante ensaio termina com as palavras de Horácio para um Hamlet à beira da morte e com uma afirmação esperançosa: "Repousa, repousa, espírito confuso! Delia Bacon. Stratford-on-Avon. A Questão de Shakespeare Resolvida". No documento, *A Tempestade* transparece fortemente na imaginação de Delia, que acabou fazendo sua própria versão do grande discurso de Próspero sobre como "nossa diversão agora acabou".

> A resolução desses enigmas, o desvendar dessa obra, dará trabalho e diversão a todos nós; e ganhará um nome – um nome científico, um nome comum, um nome próprio, um nome para todos. O nome que terá para cada um e o nome que terá para todos, cientificamente definido, está no cerne de tudo. Não resolveremos o enigma, não saberemos ler essas peças, até chegarmos a esse nome código. "Desatar o feitiço" é o termo correto. É um termo da Ilha de Próspero, a ilha mágica [...]. Essa descoberta não pode ser feita por alguém ávido por reconhecimento mundano, nem por aquele que mais amasse, ou mais valorizasse a simpatia, a aprovação ou a sabedoria dos vivos. Ela foi feita, tinha de ser feita, por alguém instruído, e não apenas em teoria, na doutrina esotérica da Era Elisabetana.

Suas palavras, as de Próspero e, para ela, também as de Francis Bacon – se fundiam em um só discurso. Delia Bacon concluíra sua grande missão. Tinha tocado num ponto que ressoava profundamente em muitos leitores vitorianos, a sensação de que a personalidade do autor dessa grande peça era muito parecida com a do erudito, sereno e estudioso Francis Bacon.

A famosa alegação de Hawthorne, sobre *The Philosophy of Shakspere's Plays Unfolded*, de que "o destino deste livro notável é nunca ter mais de um único leitor", foi um equívoco completo. Um ano após sua publicação, e depois de sua tese ter se disseminado em resenhas de jornais da Inglaterra, Europa e Estados Unidos, o movimento baconiano se tornou internacional, com escritores considerando a polêmica em países como Índia, África do Sul, França, Suécia, Sérvia, Alemanha, Dinamarca, Polônia, Áustria, Itália, Hungria, Holanda, Rússia e Egito. A ideia se espalhou tão rápido quanto a correnteza das águas do rio Mississipi, com um par de timoneiros defendendo vigorosamente os méritos de Delia em suas alegações contra Shakespeare. Um desses pilotos, seduzido pelos argumentos de Delia, era um jovem chamado Samuel Clemens, que logo seria conhecido em todo o mundo pelo pseudônimo de Mark Twain.

Mark Twain

Numa fria tarde de sexta-feira, no início do mês de janeiro de 1909, Mark Twain aguardava um trio de convidados para o final de semana em Stormfield, sua propriedade em Redding, Connecticut. Twain completara, havia pouco, 73 anos. Apesar de ainda ativo, não gozava de boa saúde. Era viúvo: sua esposa e melhor crítica, Livia, morrera cinco anos antes. Isabel Lyon, governanta de 45 anos, esforçava-se para substituir Livia nos cuidados com as duas filhas vivas de Twain, Clara e Jean, que viviam afastadas do pai e de Stormfield. Em vez da família, Twain envelhecia rodeado por uma secretária que o idolatrava, um administrador de seus negócios, um biógrafo residente, estenógrafos e empregadas domésticas – um grupo de adoradores que o chamavam, sem ironia, de "o Rei". Custava caro manter essa comitiva e Twain, que vivia perdendo dinheiro em empreendimentos desastrosos para depois ganhar tudo de novo com livros e palestras, precisava continuar a escrever.

Um último grande projeto estava sempre a atormentá-lo: não deveria haver uma "fase tardia" transcendente de sua carreira artística. As melhores obras de Twain, aquelas pelas quais gostaria de ser lembrado, estavam se tornando uma realidade cada vez mais distante. Seu primeiro sucesso, *A Viagem dos Inocentes*, tinha sido publicado quarenta anos atrás. A torrente de grandes obras que se seguiu – *As Aventuras de Tom Sawyer*, em 1876, *O Príncipe e o Mendigo*, em 1881, *Velhos Tempos no Mississipi,* de 1883, *As Aventuras de Huckleberry Finn*, em 1884, *Um Ianque na Corte do Rei Artur*, em 1889, e *O Pateta Wilson*, em 1894 – tinha, quando o século chegou ao fim, desacelerado bastante.

À procura de algo sobre o que escrever, Twain se voltou ao assunto que conhecia melhor, aquele que sempre estivera no centro de seu mundo ficcional: ele próprio. O escritor vinha experimentando a autobiografia havia décadas e, agora, queria tentar uma nova abordagem, uma espécie de livre associação, anotada por um estenógrafo: "Comece em qualquer ponto de sua vida, passeie livremente por toda sua existência: fale apenas sobre as coisas que interessam neste momento". Twain chegou a convidar seu biógrafo, Albert Bigelow Paine, para participar das 250 sessões em que ditou meio milhão de palavras, entre 1906 e 1909. Twain estava convencido de ter encontrado algo original: "Pretendo que essa autobiografia, quando publicada, depois de minha morte, torne-se um modelo para todas as futuras autobiografias, e também desejo que seja lida e admirada por muitos séculos, por conta de sua opção formal e de seu método".

O que ele ditava não era revelador, tampouco necessariamente verdadeiro. Paine, que estava familiarizado com os fatos básicos da vida de seu biografado, logo percebeu que "a memória de Mark Twain tornara-se caprichosa, e sua vívida imaginação nem sempre oferecia a história exatamente como tinha acontecido. Mas era sempre uma história deliciosa". O experimento foi um sucesso comercial, embora não de crítica: em 1906, Twain começou a vender capítulos de cinco mil palavras autobiográficas para a *North American Review*, um empreendimento tão lucrativo que permitiu ao escritor comprar uma propriedade de cem hectares em Redding e construir ali uma casa, que havia inicialmente considerado chamar "Autobiography House" [Casa Autobiográfica], mas que acabou se chamando "Stormfield". Estava confiante de que conseguiria produzir cinquenta mil palavras por

mês a respeito de si mesmo pelo resto da vida.

O último livro de Twain, publicado em 1909, trazia como subtítulo, *From My Autobiography* [De Minha Autobiografia] – o que, à primeira vista, parece peculiar, já que o título da obra é *Is Shakespeare Dead?* [Shakespeare Está Morto?]. A obra é até hoje festejada por aqueles que se deixaram convencer, como Twain o fez e demonstrou tão espirituosamente nessas páginas, de que Shakespeare não poderia ter escrito as peças a ele atribuídas. O que é facilmente deixado de lado, tanto pelos que defendem o livro quanto pelos incrédulos de que um autor tão importante possa tê-lo escrito, é o que levou Twain a essa conclusão: uma convicção de que a grande ficção, incluindo a sua própria, tinha de ser necessariamente autobiográfica. Portanto, levando-se em conta o que se sabe sobre a vida de Shakespeare, ele não poderia ter escrito as peças. Havia muita coisa em jogo para Twain, já que se o homem de Stratford tivesse realmente escrito as peças, suas crenças mais profundas sobre a natureza da ficção e de como grandes escritores se fiavam em suas experiências pessoais para escrever estariam erradas.

O fascínio de Twain pela autobiografia coincidiu com uma virada significativa na cultura literária anglo-americana. No início do século XX, a autobiografia estava rapidamente se estabelecendo como principal forma de escrita criativa – uma posição da qual ainda não foi rebaixada. Em 1887, quando um amigo de Twain, William Dean Howells, pediu a ele que recomendasse alguns títulos para uma série de "Autobiografias Escolhidas", Twain não conseguiu se lembrar de muita coisa: "Não sabia que existiam outras além das de [Benjamin] Franklin e de Benvenuto Cellini. Mas, se souber de mais alguma, avisarei com prazer". Muitas outras tinham sido escritas, na verdade, mas o gênero estava apenas começando a demandar atenção e a conquistar um público leitor; o próprio termo "autobiografia" entrou na língua formal apenas no início do século XIX[28]. Cem anos depois, cada vez mais figuras literárias se voltavam para o gênero. Enquanto Twain ditava sua biografia, Henry James, Joseph Conrad, Arnold Bennet e Henry Adams estavam escrevendo as suas.

Não é fácil determinar por que tantas autobiografias, especialmente entre romancistas, começaram a ser escritas no começo do século XX. Mas, claramente, algo estava acontecendo: um dos poucos estudiosos que tentaram contar as autobiografias literárias americanas concluiu que "entre 1800 e 1880, apenas 26 autobiografias tinham sido publicadas por autores, jornalistas ou romancistas, mas nos quarenta anos entre 1880 e 1920" o número havia mais do que dobrado e redobrado. Na metade do século XX, em parte por conta das teorias psicanalíticas sobre como nos tornamos o que somos, o número de pessoas – especialmente entre escritores – publicando a história de suas próprias vidas tinha disparado: um estudioso contou mais de cinco mil autobiografias americanas nos 35 anos seguintes à Segunda Guerra Mundial. Meu palpite é de que esses números tenham seguido uma curva paralela na Inglaterra.

A ficção também estava se tornando muito mais autobiográfica e autoconsciente nos dois lados do Atlântico. Num determinado ponto, chegou mesmo a se tornar um lugar comum ver escritores dizendo que semeavam um pouco de suas experiências de vida em seus mundos imaginários. Allon White, cujo *The Uses of Obscurity* [Usos da Obscuridade] ilustra esse momento, identifica "um novo tipo de leitura, um novo tipo de atenção crítica às frases, uma leitura sofisticada que exige ver

através do texto para chegar ao estado psicológico do autor". Os romancistas, por sua vez, estavam se tornando cada vez mais sensíveis à forma como a ficção era inevitavelmente autorreveladora. Uma citação que ilustra bem esse sentimento pode ser encontrada nas reflexões de Joseph Conrad em *Some Reminiscences* [Reminiscências], publicado pela primeira vez (por insistência do amigo de Conrad, Ford Maddox Ford) nas páginas da *English Review*: "Sei que um romancista vive em sua obra. Ele permanece lá, a única coisa real em um mundo imaginário, entre coisas, acontecimentos e pessoas imaginárias. Escrevendo sobre elas, escreve sobre si mesmo. Mas a abertura não é completa. Ele permanece, em certa medida, como uma figura por trás de um véu; uma suspeita ao invés de uma presença óbvia – um movimento e uma voz escondidos por trás das cortinas da ficção."

Conrad escreveu isso em 1908, quando essa forma de ler e escrever começava a se estabelecer definitivamente. É difícil imaginar, no entanto, que um grande romancista dos Estados Unidos ou da Inglaterra na época de Twain confessasse, como ele fez, em 1886, que "todos os meus livros são simplesmente autobiografias. Não acredito que haja um único incidente neles que não tenha acontecido primeiro em minha vida pessoal. Se os incidentes tivessem sido datados, poderiam ser reunidos na ordem apropriada e o resultado seria uma autobiografia". Mesmo hoje em dia, quantos romancistas iriam tão longe? É surpreendente que uma virada tão grande em relação ao que os escritores têm a oferecer – e ao que os leitores querem ler – tenha atraído tão pouca atenção da crítica. Esse consenso recém-formado e pouco examinado, de que a ficção é necessariamente autobiográfica, afetaria não apenas a forma como os romancistas subsequentes escreveriam, mas também a forma como os anteriores, incluindo Shakespeare, seriam lidos. Esse, como outros fatores, explica por que tantas pessoas – incluindo Mark Twain – questionaram a autoria das peças.

Para Twain, a ideia de que as grandes obras tinham de derivar da vida – em vez de poderem ser tecidas a partir do que o autor ouviu, leu ou simplesmente imaginou – era uma questão central, reveladora de como escritores sérios concebiam suas obras. Essa era sua opinião quando, em 1870, decidiu escrever sobre a mineração de diamantes na África do Sul, mas não queria se expor ao risco de ir até lá. Em vez de abandonar a ideia, contratou um dublê de escritor – assim, podia se fiar na experiência em primeira mão de seu dublê e escrever um livro "como se tivesse passado por tudo que estava sendo descrito". O dublê, James H. Riley, era um jornalista que, nos tempos de juventude, tinha sido minerador. Twain escreveu um contrato detalhado: Riley deveria "escaramuçar, prospectar, trabalhar, viajar e tomar notas minuciosas [...] por três meses, ou cinco, ou seis, se necessário". Twain imaginava estar seguindo a tradição de Daniel Defoe, que estudara as anotações de Alexander Selkirk para criar sua obra-prima *Robson Crusoé* (convenientemente esquecendo que Defoe não havia pagado para que Selkirk fosse abandonado em uma ilha por quatro anos, só para que pudesse ficcionalizar sua experiência). Quando retornasse, Riley deveria se mudar para a casa de Twain por um ano e se submeter a sessões a respeito da experiência que durariam "uma ou duas horas [...] todos os dias" até que Twain tivesse "secado a fonte". Riley partiu, teve aventuras e tomou notas. Infelizmente, na viagem de volta para casa, "feriu a boca com um garfo enquanto comia e pegou uma infecção, o que causou sua morte depois do retorno". Twain agora devia à sua editora dois mil dólares que haviam sido entregues a Riley para suas despesas, e o editor preferiu ser pago com um livro em vez de dinheiro. De modo que Twain voltou a desencavar sua infância no

Mississipi – suas opiniões sobre a relação entre a escrita e a vida de um autor não tinham se alterado – e a morte de Riley levou ao nascimento de *Tom Sawyer*, publicado em 1876.

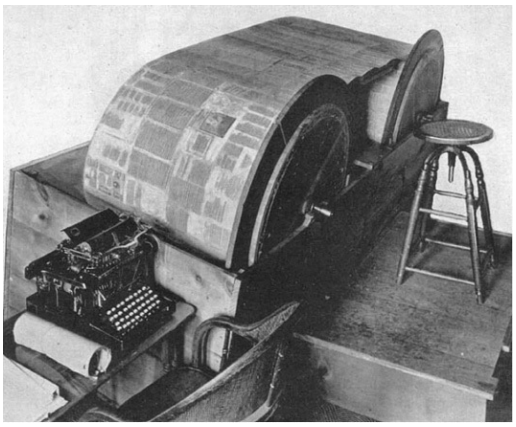
A necessidade de recontar sua história de vida coincidia com outra grande preocupação de Twain: assegurar que ainda seria lido muito depois de sua morte. Um esboço da biografia de Twain, publicado em 1899 (assinado por Samuel Moffett, seu sobrinho, que a tomou para si, embora a obra tenha sido escrita pelo próprio Twain) faz essas duas coisas: "Em seus trinta anos de atividade literária, Mark Twain acompanhou a numerosa sucessão de 'humoristas americanos' que ganhavam súbita popularidade para, em seguida, desaparecer, não deixando para trás nem mesmo uma lembrança". A última frase ecoa um dos versos de Shakespeare de que Twain mais gostava, a descrição de Próspero, em *A Tempestade*, de como tudo "Dissolverá / E, como a trama vaga de um sonho, / Sem restos mais por trás"[29]. Para falar sobre legado artístico, era inevitável para Twain invocar o escritor cuja reputação nunca se perdera. Como se tentasse assegurar aos leitores que seguiria os passos de Shakespeare, em vez dos esquecidos 'humoristas americanos', Moffett (ou melhor, o próprio Twain) declara que "Mark Twain se tornou um clássico, não apenas em seu país, mas em todos os lugares em que as pessoas leem e pensam sobre as alegrias e tristezas comuns à humanidade".

Vários escritores já haviam feito esforços de autopromoção, mas Twain foi o primeiro a tornar-se, ele próprio, uma marca. Ainda em 1873, tentou patentear a marca "Mark Twain" e, em 1908, formalizou uma empresa, chamada Mark Twain Company, para promover sua obra e sua imagem. Criada em 1909, a empresa, e não o próprio Twain, detinha o direito autoral de suas novas obras. Os cigarros e o uísque Mark Twain já estavam no mercado. Pode ser necessário fazer algum esforço para lembrar o rosto de Emerson, ou Hawthorne, ou Melville, mas não o de Twain. Desde o início, ele garantiu que sua imagem permanecesse forte e inesquecível – do bigode desgrenhado, mechas de cabelo branco e o sempre presente cachimbo até os ternos brancos de sarja, usados durante todo o ano, sua marca registrada. Twain se tornara um ícone e seu rosto era quase tão familiar quanto o que nos encara na capa do Fólio de 1623. Os convidados para seu aniversário de setenta anos, em 1905, voltaram para casa com "pequenos bustos de gesso" com o rosto de Twain. Ele também deixou extenso material fotográfico (certificando-se de sempre incluir foto e assinatura nas capas de seus livros), nunca falou com biógrafos não autorizados e reconheceu o poder da nova mídia – chegando a dar aval para que a empresa de Thomas Edison filmasse *O Príncipe e o Mendigo*, que trazia *takes* de Twain em Stormfield. Twain trabalhou duro para se tornar uma celebridade – uma dessas palavras que agora parecem atemporais, mas que, inicialmente usada para descrever uma "pessoa famosa", só apareceria pela primeira vez na época em que Mark Twain viveu.

Outra celebridade estava visitando Twain naquele final de semana de janeiro de 1909: Helen Keller, cuja fama se aproximava rapidamente da do próprio anfitrião. Ela fora aclamada

internacionalmente tanto por ter superado a perda de visão e audição na primeira infância, quanto por sua autobiografia amplamente admirada, *História da Minha Vida* (1903). Keller valorizava profundamente a amizade com Twain, que a tratava, em suas próprias palavras, "não como uma aberração, mas como uma mulher com deficiências que buscava uma maneira de contornar dificuldades extraordinárias". Relembrando a amizade entre os dois em *Minha Vida de Mulher* (1929), ela descreve como se conheceram, em 1894, quando ela tinha catorze anos e ele ainda estava "cheio de vigor, antes que as sombras começassem a se avolumar". Ambos tinham permanecido em contato desde então, e depois que Keller lhe enviou um exemplar de seu segundo livro, *O Mundo em que Vivo* (1908), Twain escreveu insitindo que ela o visitasse – "uma intimação", relembrou Keller, "de um adorado rei".

Na viagem até Stormfield, Keller estava acompanhada de sua amiga e professora de longa data, Anne Sullivan – depois Anne Sullivan Macy –, também famosa por ter ensinado sua pupila cega e surda a se comunicar. Anne Sullivan tinha estado com Keller no Radcliffe College, na Harvard University, onde a auxiliara, soletrando o conteúdo das aulas na mão da pupila. Keller teve a sorte de, em Harvard, assistir a duas aulas sobre Shakespeare com o eminente George Lyman Kittredge, e escreveu um trabalho acadêmico sobre o dramaturgo George Peele para a cadeira de outro especialista no bardo, William A. Neilson, que logo se



Cilindro Cifrante de Owen.

tornou seu amigo. O interesse da jovem por Shakespeare só fez aumentar depois da formatura. Ela chegou a se corresponder com um líder dos céticos na época, Edwin Reed, cujos livros – *Francis Bacon our Shakespeare* [Francis Bacon, nosso Shakespeare] e *Bacon and Shakespeare Parallelisms* [Paralelismos entre Francis Bacon e Shakespeare] – tinham sido fortemente criticados pelo professor de Keller, Kittredge, na *Nation*. "Foi para Reed", relembrou Keller, "que escrevi declarando que minha fé em Shakespeare era tão arraigada, e eu era tão avessa aos argumentos em favor de Bacon, que achava que minha crença nunca poderia ser modificada".

Nos meses que antecederam a visita a Stormfield, Keller mergulhou em estudos sobre Shakespeare, lendo tudo o que podia encontrar em braile e contando com a ajuda de Anne Sullivan Macy, sua mãe e outras pessoas para ajudá-la a compreender os trabalhos não disponíveis no formato. Essas leituras foram deixando Keller cada vez mais desapontada pela forma como os

biógrafos divinificavam Shakespeare, cuja vida, ela escreveu, "apresentada ao público em livros e ensaios escritos por estudiosos e homens de letras, é um mito de proporções grandiosas que não para de crescer a cada ano em volume e estupidez", um "Shakespeare misterioso e inspirado cuja cabeça divina está 'sempre nas nuvens'".

Ela começou a se voltar para a literatura gerada pela controvérsia da autoria e, nas semanas que precederam sua visita a Twain, publicou uma resenha sobre a obra *The Shakespeare Problem Restated* [A Questão de Shakespeare Reformulada](1908), de George Greenwood. Keller agora admitia ter grandes dúvidas: "Alguns anos atrás, declarei que [...] nenhum argumento ou fato poderia me fazer adorar outro Shakespeare que não o de Stratford [...] mas a exposição magistral feita pela sr. Greenwood leva à conclusão de que o Shakespeare de Stratford não deve sequer ser considerado como possível autor das peças mais extraordinárias do mundo [...]. Quanto mais devemos esperar" perguntava-se, "para solucionar a maior questão da literatura?"

Na visita a Stormfield, Helen Keller e sua professora foram acompanhadas pelo homem com quem Anne Sullivan havia recente, e relutantemente, se casado: John Macy, onze anos mais novo do que ela. Professor em Harvard e uma estrela que começava a despontar nos círculos literários, Macy tinha sido recrutado para trabalhar com Keller em seu primeiro livro, *História da Minha Vida*. Desde então, trabalhara incansavelmente para promover a carreira de Keller e, depois do casamento com Anne Sullivan, passou a compartilhar do entusiasmo dela por questões políticas e literárias – que incluíam a controvérsia da autoria.

Twain deu as boas-vindas aos hóspedes, na varanda de sua *villa* italiana, vestido com o terno branco sempre tão familiar. Isabel Lyon fez o registro da ocasião e tirou fotos da visita memorável. Em suas anotações, Lyon descreve Twain como "exultante, mas, ainda assim, ansioso" ao lado de seus convidados. A fotografia dá a dica das tensões que corriam logo abaixo da superfície. Lyon ficou surpresa de ver Macy flertando com Keller tão abertamente (ela devia ter ouvido os rumores de que Macy queria, na verdade, casar com Keller, e não com sua professora). Lyon também achou que Keller parecia estar "apaixonada por Macy" e que Macy "estaria encorajando seus sentimentos". Uma "lamuriosa e cansada" sra. Macy não podia fazer mais do que assistir a tudo e confessar sua óbvia angústia a Lyon. A própria Lyon estava à beira de um ataque de nervos; companheira mais próxima de Twain, ela logo seria banida de Stormfield.

Naquela noite, depois do jantar, Macy anunciou que tinha trazido consigo o rascunho de um livro que estava prestes a ser lançado e fora escrito por um amigo inglês, William Stone Booth, chamado *Some Acrostic Signatures of Francis Bacon* [Algumas Assinaturas Acrósticas de Francis Bacon]. Isabel Lyon observou que "o rei ficou instantaneamente alerta". No dia seguinte, o assunto da autoria foi retomado e Macy anunciou que Booth encontrara em cada uma das peças publicadas no Primeiro Fólio um acróstico escondido por Francis Bacon. Para provar isso, sacou algumas das páginas do livro e mostrou as cifras a Twain, inclusive uma encontrada nas últimas linhas do texto de *A Tempestade*, em que Booth sublinhara uma dezena de palavras-chave no fac-símile do epílogo de Próspero como tinham aparecido no Fólio de 1623. Booth acreditava que a assinatura escondida nessa peça era especialmente convincente, já que vinha, como mencionado, nas últimas linhas, "nas

últimas palavras do dramaturgo a seu público, no local exato em que deveria assinar em código se estivesse produzindo a obra sob pseudônimo ou anonimamente".

Macy não poderia ter escolhido um assunto melhor para despertar o interesse de Twain – ou, na verdade, o interesse da maioria dos admiradores de Shakespeare na época, já que a partida de Próspero era quase universalmente aceita como sendo a do próprio Shakespeare – o momento mais evidentemente autobiográfico de todo o cânone. Twain teve dificuldades em identificar o código aparentemente aleatório proposto por Booth. Mas, com a ajuda de Macy, finalmente conseguiu segui-lo de baixo para cima na folha, separando a primeira letra de cada palavra-chave e soletrando com sucesso a assinatura em código: FRANCISCO BACONO. Macy anunciou que o livro de Booth "deixaria absolutamente claro o fato de que Shakespeare nunca escreveu as peças atribuídas a ele".

Aqueles que imediatamente repudiaram a possibilidade de que uma assinatura acróstica escondida pudesse ter demorado tantos séculos para ser encontrada talvez não soubessem que um importante estudioso havia feito uma descoberta semelhante numa obra canônica apenas alguns anos antes de Booth iniciar sua pesquisa. *The Testament of Love* [Testamento de Amor] era uma narrativa em prosa medieval que fora aceita sem questionamento como sendo de Chaucer – por gente como Shakespeare, Milton, Dryden e Coleridge – a ponto de ter sido incluída na edição de suas obras reunidas de 1532. No início do século XIX, biógrafos como William Godwin estavam se fiando em detalhes-chave de *The Testament of Love* para dar vida à história de Chaucer. Então, em 1897, quando fazia uma nova edição dessa obra, Walter Skeat, um professor de Cambridge, descobriu que a primeira letra de cada palavra de cada capítulo formava um acróstico que soletrava: MARGARETE: OF VIRTW, HAVE MERCI ON THSKNVI. "Virtuosa Margaret, tenha piedade" fazia sentido para Skeat, mas quem seria "Thsknui"? O quebra-cabeça foi resolvido pelo colega Henry Bradley, que lembrou que a ordem dos capítulos finais fora modificada. O acróstico, como originalmente escrito, resultava em THIN VSK – "teu Usk". Depois de três séculos e meio de falsa atribuição, *The Testament of Love* revelava-se, enfim, não de autoria de Chaucer, mas de seu admirador e amigo escritor, Thomas Usk. Se agora estava comprovado que uma das obras de Chaucer tinha sido escrita por outra pessoa, por que não uma ou mais das de Shakespeare?

Uma feroz corrida se iniciava para ver quem seria o primeiro a comprovar que a autoria de Bacon estava escrita em código nas peças de Shakespeare. Booth era um competidor relativamente recente; outros formidáveis concorrentes e suas equipes de assistentes já vinham devotando anos de suas vidas a repassar as páginas do Fólio em busca de cifras e cifras biliterais. Em 1909, dois dos principais rivais de Booth embarcaram para a Inglaterra, convencidos de estarem muito próximos de descobrir os manuscritos das peças de Bacon há muito perdidas. Para os envolvidos na questão da autoria, a ansiedade era intensa. Em julho de 1909, a revista oficial dos baconianos, *Baconiana*, anunciou animadamente: "Nosso objetivo já está à vista", e atrasou a publicação do número de outono para ser

a primeira a noticiar a grande descoberta.

Foi o amigo de Delia Bacon, Samuel Morse, quem deu início à febre de cifras e códigos. O efeito do telégrafo e do Código Morse foi profundo não apenas no fascínio da população em relação à criptografia, mas também na forma como agora o conhecimento passava a ser considerado um ato de decodificação. Ao mesmo tempo em que os leitores começavam a procurar pistas em código nos textos, escritores como Edgar Allan Poe (em histórias como "The Gold Bug" [O Escaravelho de Ouro]) passavam a produzir ficção que dependia da decifração de códigos. Numa época em que até mesmo crianças podiam enviar uma mensagem em código, e na qual governos e empresas regularmente criptografavam sua comunicação, a ideia de que antigos escritores tivessem lançado mão de códigos em suas obras não parecia mais forçada. E, como atesta a popularidade mundial do livro *O Código Da Vinci*, tais suposições vitorianas se tornaram ainda mais arraigadas.

Caçadores de Cifras

Poucos anos depois de Mark Twain ter criado a editora Charles L. Webster & Company, em 1884, o escritor teve a chance de publicar o que prometia ser a decifração definitiva das obras de Shakespeare. O autor do livro em questão, Ignatius Donnelly – ex-vice-governador de Minnesota, três vezes congressista e político reformista por toda a vida – já havia conquistado um grande público como escritor com seu livro *Atlantis: The Antediluvian World* [Atlântida: O Mundo Antediluviano], de 1882, no qual argumentava que o mundo perdido de Atlântida teria de fato existido, conforme sugeriam os antigos. Um ano depois desse sucesso, Donnelly lançou ainda *Ragnarok: The Age of Fire and Gravel* [Ragnarok: A Era do Fogo e da Pedra], em que afirmava que um grande cometa se chocara com a terra há milhares de anos, quase destruindo o planeta. Mesmo antes de os livros serem lançados, Donnelly já começara a planejar seu novo projeto: "Tenho trabalhado [...] no que imagino ser uma grande descoberta", escreveu em seu diário, "um criptograma nas peças de Shakespeare [...] que confirma a autoria de Francis Bacon [...]. Estou convencido de que há um criptograma e de que tenho a chave para ele". Donnelly dedicou seis anos de trabalho exaustivo a desvendar o código e publicar suas descobertas num livro de mil páginas, *The Great Cryptogram: Francis Bacon's Cipher in the So-Called Shakespeare Plays* [O Grande Criptograma: A Cifra de Francis Bacon nas Pretensas Peças de Shakespeare] (1888).

Mais tarde, Twain declararia que, quando "o livro de Ignatius Donnelly saiu, dezoito ou vinte anos atrás, não apenas o publiquei, como o li". Não é bem verdade. Twain havia inicialmente vetado a publicação, mudando em seguida de ideia e condenando seu parceiro por não tê-lo feito. Twain tinha lido cuidadosamente a obra de Donnelly, declarando-a "uma criação engenhosa". No final das contas, porém, não achou o acróstico suficientemente convincente: "Uma pessoa tem que dar asas à imaginação, algumas vezes, se quer acreditar nesses acrósticos" e, como resultado, o livro "é bem superficial". No entanto, Twain endossava fervorosamente o argumento de Donnelly de que os escritores se fiam em suas experiências de vida, não em "coisas de que só ouviram falar".

Donnelly havia entrado na questão da autoria por acidente. Folheando as páginas de um livro que seu filho estava lendo – *Every Boy's Book* [O Livro de Todo Garoto] –, deparou-se com um capítulo sobre criptografia, pelo qual ficou sabendo que "a mais famosa e complexa cifra jamais escrita era de autoria de Francis Bacon". O que o "atingiu como uma flecha", em seguida, foi a pergunta: "Poderia lorde Bacon ter colocado uma cifra nas peças?". Ele imediatamente se voltou para a última obra de Bacon, *De Augmentis Scientiarum*, para saber mais sobre as cifras baconianas, e foi fisgado. Não demorou muito para que Donnelly concluísse que Bacon tinha inserido "nas peças uma história criptografada para ser lida quando a tempestade que estava prestes a se abater sobre a civilização tivesse passado". A história já começava a tomar as dimensões apocalípticas de *Atlantis* e *Ragnarok*. Donnelly supunha que, se Bacon havia codificado uma mensagem, ela devia conter algo como: "Eu, Francis Bacon, de St. Albans, filho de Nicholas Bacon, *lord keeper of the Great Seal of England*, escrevi as peças que levam o nome de William Shakespeare". Sem outras fontes a que recorrer, começou a ler as obras completas em busca de algo que se parecesse com isso.

Tendo acabado a leitura de mãos vazias, Donnelly decidiu que a codificação devia ser muito mais sofisticada, tão complexa que Bacon tinha de ter escrito o código primeiro e as peças quase como um adendo. Conforme explicaria mais tarde: "Antes de colocar a pena no papel para escrever as peças, Francis Bacon mapeou as cifras, organizando as páginas em pequenos quadrados, cada quadrado numerado de acordo com sua disposição na página, da base para o topo. Então, ajustou a largura das colunas e suas subdivisões para possibilitar encaixar palavras significativas como *'written', 'playes', 'shakst', 'spur'* etc [...] mais e mais vezes de modo que, quando tudo estivesse em seu lugar, pudesse escrever as peças, usando sua miraculosa engenhosidade para colocar as palavras certas nas posições desejadas".

Donnelly não fazia ideia de como as casas de impressão da época elisabetana trabalhavam – já que um esquema como esse seria inimaginável, um *layout* impossível de se reproduzir. Mesmo com seu complexo esquema aritmético, Donnelly teve de inventar uma cifra, baseado na distância numérica entre palavras-chave escolhidas arbitrariamente. Pior do que isso, constantemente fazia a conta errada para chegar a resultados satisfatórios. Criptologistas que examinaram seu método concluíram que ele "tentou decifrar a cifra de Bacon sem compreendê-la" e "mostrou uma tendência fatal a se agarrar a palavras inteiras que aparecessem tanto no veículo quanto na mensagem a ser decifrada". No final das contas, seu código podia produzir virtualmente qualquer mensagem que alguém quisesse encontrar. Donnelly, no entanto, manteve-se firme "para além de qualquer dúvida" de que "existe um criptograma nas peças creditadas a Shakespeare. As provas são cumulativas. Já demostrei milhares delas".

Donnelly é menos notável por suas habilidades de criptografia do que por sua crença de que havia uma grandiosa história autobiográfica escondida nas peças. E viu, especialmente em *A Tempestade*, um autorretrato do "nobre, benevolente e magnânimo" Francis Bacon que, "como Próspero, foi banido". O que começava com um autor disfarçando sua autobiografia em uma peça, transformava-se em uma história revisionista de alcance muito maior: "a história interna das peças", escreve Donnelly, mostra claramente "a luta de facções na corte; uma visão interna do nascimento das religiões; a primeira colonização do continente americano, da qual Bacon participou ativamente e sobre a qual há relatos escondidos em *A Tempestade*".

No final das contas, encontrar uma assinatura disfarçada ou uma autobiografia incorporada, ou mesmo a história do mundo reescrita, não era suficiente, não para Donnelly – nem para a maioria dos caçadores de cifras. Como muitos outros céticos, ele estava em busca do santo graal: os manuscritos perdidos das peças. Donnelly suspeitava que deviam estar "escondidos, provavelmente enterrados, em um cofre de alvenaria, uma grade de ferro ou uma arca de bronze". Enquanto promovia seu livro na Inglaterra, Donnelly tentou persuadir o conde Verulam, herdeiro de Bacon, a fazer escavações em sua propriedade, na esperança de desenterrar os manuscritos perdidos, seguindo as pistas do criptograma. Mas fracassou.

Podemos rir disso hoje em dia, mas, em seu tempo, a obra de Donnelly reuniu muitos admiradores, entre eles o poeta Walt Whitman, que recomendou o livro a seus amigos e até mesmo se inspirou nele para escrever um breve poema – "Shakespeare Bacon's Cipher" – mais tarde incluído

em sua obra *Leaves of Grass* [Folhas de Relva]:

> *Eu não duvido – e mais, bem mais;*
> *Em cada antigo canto dado – em toda nobre folha ou texto,*
> *(Diverso – algo antes insuspeito – certo autor improvável,)*
> *Em cada coisa, morro, tronco, e astro – em cada parto e vida,*
> *Como parte de tudo – surgida de tudo – sentido além da ostenção,*
> *Aguarda implicada uma mística cifra.*[30]

O poema inicialmente trazia como subtítulo "A Hint to Scientists" [Uma Dica aos Cientistas]. Para Whitman, havia algo muito novo na filosofia desses supostos especialistas – o poeta achava profundamente atraente a ideia de que todas as coisas, todos os poemas, tivessem um significado oculto e místico, invisível para os rígidos e doutrinários.

Twain também foi inspirado pela abordagem de Donnelly, tanto que resolveu tentar decifrar por conta própria uma obra literária que há muito o fascinava: o clássico de John Bunyan, de 1678, *O Peregrino* – embora não tenha escrito mais do que rascunhos sobre o assunto. Da mesma forma que Donnelly e outros se sentiam desconfortáveis que um homem provinciano de Stratford tivesse sido capaz da grandeza por trás das peças a ele atribuídas, Twain acreditava que *O Peregrino* não poderia ter sido escrito por alguém com a experiência de vida limitada de Bunyan. Concluiu que a obra, com seu relato sobre a "Cidade Eterna", só poderia ter sido escrita por alguém que tivesse estado em Roma; Bunyan, que, segundo a descrição espirituosa de Twain, não teria conhecido "nada além de canais de barcos", definitivamente não poderia tê--la escrito. De modo que Twain atribuiu a obra a um escritor que sabia muito viajado, John Milton, cujo "turismo pelo Continente lhe permitiria imaginar tal viagem em Sonho – algo que ficar em casa jamais teria lhe proporcionado". Milton, acrescentava Twain, "era um excêntrico cheio de segredos" que "lançava alguns poemas ao público para distraí-lo do que realmente pretendia produzir algum dia" com *O Peregrino*. "Por não saber" que Milton "montava um enigma", os leitores "o tomaram ao pé da letra" e interpretaram mal suas intenções. Uma vez na trilha da conspiração, era difícil parar. Twain também suspeitava de que Milton tinha se envolvido na conspiração de Shakespeare, e supunha que "o furtivo Bacon manipulou ele [Milton] e Ben Jonson para que escrevessem em seu nome", persuadindo Milton a contribuir, com um poema entusiasmado assinado por Shakespeare, para o Segundo Fólio, de 1632. Conhecendo e admirando o "segredo de Bacon", escreveu Twain, Milton "mais tarde tomaria emprestada a ideia sem dar créditos". Por mais tentador que seja considerar esse esboço uma paródia feita por Twain, o texto, trabalhado e pesquisado, apresenta muitas conexões para que fosse simplesmente uma piada: *O Peregrino*, conclui, "tem de ser lido nas entrelinhas" [...] "isso nunca gerou suspeita antes, mas a cifra torna tudo claro".

Embora *The Great Cryptogram*, de Donnelly, tenha fracassado em resolver a questão da autoria, houve quem considerasse que a premissa da obra estava correta; apenas a interpretação que o autor fizera do código é que estaria equivocada. Orville Ward Owen, um médico bem-sucedido de Detroit que conhecia a maior parte da obra de Shakespeare de cor, aceitou o desafio da década de 1890. Como Donnelly, estava convencido de que Bacon provavelmente empregara um código-chave, embora baseado num conjunto diferente de palavras-chave que incluía "fortuna", "honra", "natureza" e "reputação".

Owen tinha uma grande vantagem sobre Donnelly. Em seu estudo sobre a cifra de Bacon, alegou ter esbarrado em um manual de instruções de 43 páginas, em verso, que Bacon teria deixado para seu futuro "decifrador". Owen nunca falou muito sobre essa descoberta, nem explicou como conseguiu decodificar o manual (um crítico reclamou que era um pouco como "conseguir abrir o cofre apenas para encontrar dentro dele a instrução de como abrir o mesmo cofre"). Owen escreveu que Bacon tinha instruído seus decifradores:

> *Apanhe uma faca e em pedaços corte os livros*
> *Coloque as folhas num cilindro bem firme*
> *Rode, rode, e ao rodar sem parar*
> *Prenda os olhos no cilindro para*
> *A FORTUNA encarar, essa deusa cega que se mantém ereta*
> *Sobre a pedra esférica, que gira e roda incessantemente*
> *Em inquieta variação.*[31]

Owen seguiu fielmente as intruções de Bacon e construiu uma máquina de decodificação que consistia em dois grande tambores giratórios sobre os quais passava uma lona de sessenta centímetros de largura por trinta metros de comprimento. Colou sobre essa longa lona as páginas de cada livro atribuído a Bacon – o que, de acordo com o código, incluía não apenas as obras de Bacon e Shakespeare, mas também os livros escritos sob outros pseudônimos usados pelo filósofo: Christopher Marlowe, Robert Greene, Edmund Spenser, Robert Burton e George Peele. Owen e seus assistentes giravam a máquina e, conforme a colagem das obras passava, as palavras-chave se revelavam. Versos e frases adjacentes eram transcritos e mensagens textuais, reconstruídas. Como as palavras-chave apareciam mais de dez mil vezes na colagem, e a mensagem codificada podia vir várias linhas à frente da palavra, havia uma boa dose de interpretação nas frases escolhidas por Owen como parte da mensagem cifrada.

A história que emergiu nos volumes produzidos por Owen e seus assistentes – *Sir Francis Bacon's Cipher Story* [A História Cifrada de Sir Francis Bacon] – era de tirar o fôlego e explicava por que o filósofo teria sido tão cuidadoso em codificar a mensagem. Escondida nas peças (e nas outras obras atribuídas a Bacon) estava uma autobiografia que virava de cabeça para baixo o

conhecimento que se tinha até então, e fazia as descobertas de Donnelly parecerem inofensivas em comparação. A rainha Elizabeth não teria sido uma virgem, e Francis Bacon não era o filho de lady Anne e sir Nicholas Bacon. Apenas tardiamente, Bacon teria descoberto ser, na verdade, filho bastardo do conde de Leicester e de Elizabeth – o que o tornava o legítimo herdeiro do trono inglês. *Hamlet* podia finalmente ser lida como o lamento do poeta a quem o trono fora negado. Elizabeth teria tomado a peça como um ataque pessoal de seu filho e por isso teria banido Bacon, enviando-o à França depois de declarar:

> *"Sou tua mãe.*
> *Poderias ser rei, mas não irei*
> *Trair aquele de quem és filho*
> *Nem irei com honrarias*
> *Adornar-te ou engrandecer-te*
> *Por medo que te apresentes como*
> *Meu competidor para governar a Inglaterra e a mim"*[32]

Antes que Elizabeth tivesse a chance de reconhecer Bacon como seu filho e herdeiro, Robert Cecil a mataria estrangulada. As peças, para Owen, eram claramente um produto da vida tumultuada de seu autor e, uma vez mais, uma chave para a história secreta de sua época.

Uma das assistentes mais capazes de Owen, Elizabeth Wells Gallup, era agora uma competidora. Embora fosse simpática à decifração de Owen e ao relato autobiográfico que ele descobrira, acreditava que Bacon havia escondido também um código biliteral em sua obra – um tipo de código que o próprio Bacon descreveu longamente em 1622. Para escrever nesse código engenhoso, o autor deve usar duas fontes bastante parecidas, do tipo que apenas um olho profissional é capaz de diferenciar. Convencida de que Bacon usara esse tipo de código no Primeiro Fólio e em outras obras, e ávida por fazer novas descobertas, Gallup abandonou o Cilindro Cifrado em favor de uma análise meticulosa da alternância de fontes. George Fabyan, que havia apoiado as pesquisas de Owen, agora financiava Gallup também.

Outra aliada, Kate Prescott, deixou registrado um retrato revelador de Gallup em um dia de trabalho, tentando resolver um problema particularmente complicado de decodificação:

> Certa manhã, entrei na sala em que a sra. Gallup estava trabalhando e a encontrei "embevecida". Ela avançara e se sentia confiante de não ter cometido nenhum erro, seu alfabeto estava dando certo. Porém, empacou em onze consoantes sem nenhuma vogal: W S G P S R B C M R G. Foram necessários alguns dias para que ela solucionasse o problema. As letras eram as iniciais dos nomes de: William Shakespeare, George Peele, Spenser, Robert Burton, Christopher Marlowe, Robert Greene – as máscaras de Bacon

[...]. Daí por diante, ficou muito fácil.

A alegação de Prescott de que Gallup havia reunido nomes a partir de uma sequência de letras lembra bem uma cena de *Noite de Reis*, em que Malvólio é espionado enquanto decifra uma carta não assinada com a enigmática mensagem "M.O.A.I. mexe com meu coração". Malvólio tem um início promissor – "'M'. Malvólio. 'M' – assim começa meu nome". Mas se vê em apuros quando percebe que "não há coerência na sequência", já que "'A' deveria se seguir, mas vem um 'O'". Malvólio, santo patrono dos esperançosos decifradores, resolve a questão a seu favor, convencendo-se de que está diante de um anagrama: "mexendo com as letras, elas podem me favorecer" já que "tenho todas essas letras em meu nome". Primeiro decodificador a aparecer nas obras de Shakespeare, Malvólio não seria o último a solucionar um anagrama da maneira que lhe convinha.

A cifra biliteral revelou segredos que Owen não desvendara. Embora Gallup, bem como seu ex-patrão, tivesse encontrado evidências que confirmavam que Bacon era filho da rainha Elizabeth, ela dera um passo além ao adicionar um detalhe biográfico crucial: o conde de Essex também era filho de Elizabeth e, assim, irmão mais novo de Bacon (o que tornava muito mais pungente o confronto entre os dois, quando Bacon teve de processar o irmão depois do golpe fracassado de Essex em 1601 – uma fonte de "infelicidade e remorso sempre presente" para Bacon). Haveria revelações ainda maiores, já que as peças continham, como um conjunto de bonecas russas, outras peças em código dentro delas. Eram verdadeiras peças dentro das peças, mais intensas do que as pálidas tentativas de *Hamlet* e *Sonho de Uma Noite de Verão*.

A fantasia de ampliar o cânone, sonho que levou o jovem Samuel Ireland a forjar *Vortigern*, havia enfim sido legitimamente realizada. Cinco tragédias havia muito esquecidas, todas extraídas do círculo do autor – *Mary Queen of Scots* [Maria, Rainha dos Escoceses], *Robert the Earl of Essex* [Robert, O Conde de Essex], *Robert, Earl of Leicester* [Robert, Conde de Leicester], *The Death of Marlowe* [A Morte de Marlowe] e *Anne Boleyn* [Ana Bolena] – confirmavam que, encravada na arte de Shakespeare, estava a necessidade de uma história pessoal, bem como de um contexto necessariamente suprimido. Infelizmente, Gallup ofereceu apenas resumos dos enredos e extratos ocasionais dessas obras codificadas. Mas, com base em suas descobertas, pode-se concluir que Bacon usou as obras como um "receptáculo para suas queixas" e uma "válvula de escape para suas paixões momentâneas". Coletivamente, elas forneciam um rico registro biográfico "de suas esperanças perdidas e da expressão do que ainda desejava para o futuro".

As descobertas não pararam por aí, nem poderiam, já que havia ainda a questão dos manuscritos perdidos. Também nesse caso, Gallup saiu na frente de Owen, depois de decodificar a mensagem de Bacon de que os manuscritos perdidos podiam ser encontrados em "certas placas antigas da parede dupla de Canonbury Tower", em Islington. Para achar a localização exata, Bacon instruiu: "vá ao painel cinco da sala B da torre, deslize-o com força até disparar uma mola. Faça o mesmo com A, B e C. Logo, os manuscritos dos tão alardeados livros de F serão seus". Única pessoa a possuir tal informação, Gallup embarcou para a Inglaterra em 1907 e se dirigiu diretamente a Islington.

Ela logo entraria em uma nova competição com Owen, que havia temporariamente retornado à sua prática médica, mas fora atraído de volta à briga ao receber uma cópia de uma transcrição decodificada que Kate Prescott e seu marido haviam feito a partir de uma edição de 1638 de *Arcadia*, de sir Philip Sidney (não fica claro por que ou como Bacon colocaria uma mensagem codificada em um livro publicado muito depois de ele estar morto e enterrado). Owen respondeu animado à "surpreendente mensagem" decodificada, dizendo que agora sabia "onde os manuscritos estão!" O que permitira sua descoberta era um novo método de decodificação, o "King's Move Cipher" [A Cifra do Lance do Rei], com o qual Owen começava por uma letra e se movia, a partir dali, para qualquer direção, como o rei se move no xadrez. Esse método logo revelou onde Bacon escondera seus tesouros literários: "quatro quilômetros acima de onde o rio Wye se junta ao Severn", perto da fronteira galesa. Ali, o decodificador encontraria um "bonito vale" perto de "Wasp Hill", uma caverna e um castelo. Com o auxílio financeiro dos Prescotts, Owen viajou à Inglaterra para supervisionar o estágio final de seu grande achado – a exumação dos livros e manuscritos de Bacon. O Cilindro Cifrante que havia construído não era nada comparado às máquinas de dragagem alugadas por ele para vasculhar o fundo do rio Severn em busca dos manuscritos, que estariam selados em recipientes de chumbo à prova d'água. Sua busca rendeu notícia internacional, e os relatos e fotos de sua aventura apareceram nas imprensas britânica e americana. Foi uma época emocionante para os baconianos. Faltava saber quem seria o primeiro a encontrar o pote de ouro – ele, perto de Gales, ou Gallup, em Islington.

Helen Keller escolheu esse promissor momento para somar sua voz ao crescente coro dos céticos. Cinco semanas após sua visita a Twain, em janeiro de 1909, ela escreveu a seu editor de longa data na *Century Magazine*, Richard Watson Gilder, explicando que "por meses tenho estado interessada em um assunto de grande importância, parece-me, para a história do mundo literário, e escrevo para perguntar se você se importaria em publicar um artigo meu sobre a controvérsia da autoria de Shakespeare e os baconianos". Keller fora seduzida, segundo escreveu, pela decodificação de Booth, e esperava ter seu artigo publicado na altura em que o livro saísse, em abril: as "assinaturas são perfeitas, inconfundíveis, acrósticos evidentes. Tenho algumas sob meus dedos em braille. Eu as rastreei, conferi, sei que não são coincidência, embuste ou conjectura. Nenhuma prova, mesmo que tivesse sido jurada num tribunal, poderia ser mais esmagadora do que essa". Keller deixou sua opinião ainda mais clara no artigo que começou a escrever: "Foi a experiência de sentir as assinaturas acrósticas com os dez olhos que tenho em meus dez dedos que clareou o tema para mim. Quando encontrei o nome de Francis Bacon, senti-me como um nadador que, sem se dar conta do perigo, chega a uma rocha, para só então perceber o tipo de corrente traiçoeira em que estivera nadando".

Keller tinha certeza, escreveu a Gilder, de que o livro de Booth "será a sensação e a maravilha do mundo literário. E certamente fará as orelhas do homens queimarem! Meus dedos formigam só de pensar nisso. O amado poeta de Avon se dissolvendo numa névoa". Ela já estava ciente da resistência que enfrentaria: "Sei que, como a maior parte de nossos poetas e homens de letras, você

pertence à verdadeira 'fé': é um adorador do Shakespeare de Stratford. Sei que, à primeira vista, vai pensar que me desviei para uma heresia arrebatadora. Mas acredite em mim, estou falando de fatos que você vai poder verificar também. Você será um dos primeiros a admitir a obviedade da autoria de Bacon quando puder ver os fatos."

A resposta de Gilder ao artigo foi desanimadora: "esse assunto todo me entristece para além do que posso colocar em palavras", ele escreveu, "pensar que você dedica sua bela mente a isso". A última coisa que o editor queria era ver Keller adotar tal postura: "publicar um artigo polêmico não vai impressionar o público, só vai envolvê--la numa controvérsia que acabará por alienar sua futura carreira literária". Gilder, com seu jeito condescendente, tentava proteger um produto literário muito bem-sucedido, cujo lucro, advindo das obras autobiográficas de Keller, era estável e considerável, já que o público parecia nunca se cansar das obras da autora.

Mas Keller estava farta de produzir livros autobiográficos e de se sentir "totalmente confinada a um assunto – eu mesma", e sentia que já havia "se esgotado". No verão anterior, no prefácio de seu último lançamento, *O Mundo em que Vivo*, confessara a seus leitores: "Todos os livros são, de alguma forma, autobiográficos. Porém, outras criaturas têm permissão de, pelo menos, mudar de assunto. Aparentemente, ninguém se importa com o que penso dos impostos, da conservação dos recursos naturais, ou [...] [do caso] Dreyfus". Seus "amigos editores" respondiam a todas as suas tentativas de se devencilhar dos livros de memórias com um "que interessante. Mas, por favor, conte-nos qual era sua ideia sobre a bondade e a beleza quando você tinha seis anos de idade".

Keller também ficou irritada com a insinuação de Gilder de que seu interesse por Bacon fora instigado por outros. Era a mesma velha história: aqueles que não a conheciam bem ou não sabiam do que ela era capaz presumiam que, por não poder ver ou ouvir, não podia pensar por si própria também. Keller já tivera de lidar com críticos que alegavam que suas obras eram produzidas por terceiros e que nunca poderiam ter sido escritas por alguém que não viu ou ouviu o que ela descrevia. Keller foi atipicamente dura com Gilder: "É evidente que você pensa que fui, infelizmente, empurrada para essa controvérsia. Gostaria que editores e amigos pudessem perceber que penso por conta própria". E acrescentou, como toque final, que se "há algo preocupante, é a ignorância do público em geral a respeito das provas genuínas sobre a vida de Shakespeare, e essa ignorância poderia ser dissipada se editores e professores se dispusessem a analisar a questão".

Ironicamente, em seu desejo de ir além da autobiografia, Keller acabaria se unindo ao movimento comprometido com a crença de que a literatura era, no final das contas, uma atividade confessional. Keller era a prova viva de que um grande escritor não precisa ver e ouvir as coisas em primeira mão para escrever sobre elas. Embora soubesse disso, não foi capaz de aceitar que o que realmente importava era a capacidade de Shakespeare imaginar coisas– e que o que ele encontrava nos livros, tanto ou mais do que as coisas que vivenciara em primeira mão, estimulava sua imaginação, como acontecia com a dela. No final de maio, Keller escreveu a Booth – que havia enviado um exemplar de seu novo livro à escritora – desculpando-se por não ter conseguido ajudar para que ele tivesse "a consideração justa e imparcial que merece". Twain escreveu a Keller um mês depois, pedindo-lhe para desistir da "expectativa de convencer qualquer pessoa de que Shakespeare não era Shakespeare".

Embora Gilder não fosse publicar seu artigo, outra pessoa o faria.

Shakespeare está morto?

Ao relembrar de sua visita a Stormfield, Helen Keller escreveu que Twain fora "inicialmente cético" a respeito da decodificação de Booth, "tendendo a fazer troça às nossas custas". Essa atitude por parte do escritor ou era apenas pose, ou rapidamente se desvaneceu. Lyon observou que Twain ficou elétrico com o que viu, e que "se apoderou da ideia com zelo avassalador. Ficou tão entusiasmado quanto Macy; era como se ambos estivessem com Shakespeare ao alcance da mão e o pudessem estrangular por seu crime hediondo". Twain andava "pela enorme sala de estar com seu passo leve e ligeiro, afogueado e animado", enquanto Macy, percebendo o óbvio entusiasmo do escritor, prometeu"pedir na Inglaterra" mais um exemplar do livro que Keller havia resenhado há pouco, *The Shakespeare Problem Restated*, de Greenwood. Pelo resto do final de semana, Twain teve "longas e entusiasmadas" conversas com Macy, que o estava incitando "a escrever seu próprio livro, 'o que seria oportuno'".

Normalmente, Twain não teria tido energia para escrever depois de receber hóspedes. Mas, segundo Lyon, naquele dia "foi diferente. O cômodo ficou em silêncio por toda a manhã". Temos as próprias palavras de Twain, de seu ditado autobiográfico, para saber o que se passou:

> Em duas ou três semanas a partir de agora, uma bomba [que cairá sobre nós] vai, possivelmente, deixar surpresa e magoada a raça humana! Está no prelo, em Boston, rodando secreta e privadamente, um livro de um clérigo inglês que pode desbancar Shakespeare permanentemente e colocar Bacon em seu lugar. Mais uma vez, há um acróstico envolvido, mas agora [possivelmente] as pessoas vão pensar duas vezes antes de rir do assunto. A maravilha das maravilhas, Helen Keller, esteve aqui para uma visita de três dias [*sic*] junto com seus professores e protetores: sr. e sra. John Macy – e foi Macy quem me contou sobre o livro do clérigo, pedindo segredo. Estou divulgando o assunto apenas em minha autobiografia, que só será revelada num futuro distante, e manterei discrição quando em conversa com outras pessoas.

A ideia da autobiografia "revelada num futuro distante" é adorável, porque demonstra precisamente o que Twain imaginava que Bacon teria desejado com o acróstico. Twain mal podia conter a emoção: "Terei as provas do livro assim que sair do prelo, mas devo me comportar e me manter tranquilo. Vou viver numa espécie de paraíso de ansiedade por um tempo. Por tantos anos permiti a mim mesmo gozar do ofensivo privilégio de rir das pessoas que acreditam em Shakespeare que, se o livro do pastor não destituir aquele comerciante grosseirão, sofrerei um grande constrangimento."

Não se tratava de um passatempo para Twain, e seu interesse na questão da autoria de Shakespeare tampouco era uma moda passageira. Muito pelo contrário: nenhum escritor de seu tempo lutou tanto com o assunto. Twain era um frequentador de teatros (bem como dramaturgo) e tinha familiaridade com as peças encenadas de Shakespeare – do *Hamlet* de Edwin Booth e do

Otelo de Edwin Forrets às produções periféricas mais grosseiras, que ele assistira quando criança e representara de forma brilhante em *Huck Finn*. Twain não apenas releu as peças de Shakespeare ao se preparar para *O Príncipe e o Mendigo*, como também ecoou e citou Shakespeare em *Um Ianque na Corte do Rei Artur*, tendo até mesmo se aventurado na prosa elisabetana, em 1876, com o obsceno *1601*, que se passa ao pé da lareira da rainha Elizabeth, e no qual Shakespeare figura como um dos personagens.

Quando Twain visitou o local de nascimento de Shakespeare, durante uma viagem à Inglaterra em 1872, encarou com ceticismo a ideia de que o homem de Stratford poderia ter escrito as peças: "É curioso não ter sobrevivido o manuscrito de uma carta ou uma anotação qualquer de Shakespeare, qualquer documento que fosse, exceto a carta de alguém que tenta tomar trinta libras emprestadas dele". As dúvidas de Twain, na verdade, vinham de muito longe, de antes mesmo de ele se tornar escritor. Seu ceticismo não era fruto da conversão de um escritor de idade obcecado com seu legado (embora isso também fosse parte da equação), era a confirmação de uma meia-suspeita que ele nutrira por mais de cinquenta anos.

Os dias de glória que se seguiram à visita de Helen Keller e dos Macy levaram Twain a admitir o que por muito tempo deixara em silêncio: que "desde os primórdios da controvérsia entre Shakespeare e Bacon, sempre estive do lado de Bacon, e sempre quis ver nosso magistral Shakespeare destronado". Quando Twain refletiu sobre o que o teria atraído para o lado de Bacon, não conseguiu explicar exatamente: "Minhas razões para essa atitude podem ter sido boas ou ruins, mas, seja como for, influenciaram-me fortemente."

Twain começou a trabalhar arduamente em um novo projeto – parte autobiografia, parte polêmica da autoria – e suas reflexões a respeito de Shakespeare o levaram à época da publicação do "livro de Delia Bacon – nos tempos idos de 1857, 1858", quando era um aprendiz de piloto de barcos a vapor no rio Mississipi, sob a tutela de George Ealer. Ealer, de acordo com Twain, era "um idólatra de Shakespeare" e frequentemente o recitava, "não apenas de forma casual, mas durante todo o período de descanso, quando era eu que estava pilotando". Ealer não gostava apenas de recitar Shakespeare, gostava também de debater o assunto. Tinha opiniões fortes sobre a controvérsia suscitada pelo "livro de Delia Bacon" e as compartilhou com Twain. Ealer chegava a "comprar livros a respeito do assunto assim que eram lançados", lembrou Twain, "e discutíamos o assunto ao longo dos vinte mil quilômetros de rio".

Ealer era "ferozmente leal a Shakespeare e cordialmente desdenhoso em relação a Bacon e a todas as pretensões dos baconianos", assim como Twain – "de início". Mas, em algum momento, Twain ficou farto dos argumentos de Ealer e foi para o outro lado – o de Bacon. Twain reconheceu desde o começo "quão curiosamente teológica" era a controvérsia – e logo se tornou "fixado em sua fé", "olhando com compaixão, e um certo desprezo, para aqueles cuja crença não correspondia à minha". Twain admite que apenas uma vez ganhou uma discussão de seu professor de navegação, quando escreveu uma passagem de Shakespeare e, em seguida, "acrescentei nela palavras típicas dos pilotos de barcos" – capturando o que de fato ouvia quando Ealer recitava ao guiar o barco a vapor rio abaixo. Twain entregou o trecho para que Ealer o lesse em voz alta e, como esperado, o professor fez

as “as inserções poderosas [...] parecerem parte do texto”, como se tivessem “saído da própria alma de Shakespeare”.

Twain, então, descortinou sua armadilha, insistindo que “Shakespeare não poderia ter escrito as obras a ele atribuídas pela simples razão de que o homem que as escreveu tinha enorme familiaridade com as leis e com os tribunais”. Ealer retrucou que Shakespeare poderia ter aprendido sobre as leis nos livros e Twain pediu a ele “que lesse novamente a passagem de Shakespeare”. Ealer foi forçado a admitir que “os livros não poderiam ensinar a um estudante a desconcertante multiplicidade de frases de navegadores de forma tão perfeita, ao ponto de as palavras inseridas no trecho original parecerem parte verdadeira dele, tamanha a familiariade.” Twain achava que seu argumento era irrefutável: “um homem não pode lidar com desembaraço, facilidade e sucesso com um jargão que não conhece pessoalmente”.

É difícil saber o quanto dessa história é verdade. Ealer foi, de fato, instrutor de Twain no rio Mississipi em novembro de 1857 e, mais tarde, novamente, em junho de 1858, quando as notícias sobre o livro de Delia Bacon, e o próprio livro, já estavam em circulação. Se as memórias de Twain forem confiáveis, ele e Ealer teriam possivelmente entrado em contato com o argumento de Delia Bacon a partir de um artigo que saíra em 1857, em um jornal que ambos liam – o *New Orleans Daily Picayunne*. A anedota sobre “as inserções” soa ficcional, uma recriação baseada em cenas burlescas de *Hamlet, Macbeth* e outras peças que Twain, anos mais tarde, iria aperfeiçoar; ainda assim, há um quê de verdade na história, se levarmos em conta os escritos de Lyon sobre como “o Rei imitava [...] as leituras que Ealer fazia de Shakespeare em voz alta, sempre interrompidas com jargões e ordens de um piloto de rio”, e que era “esplêndido ouvir e ver” Twain “ler as peças, como que atuando, colocando nelas um monte de obscenidades típicas do jargão dos pilotos de barco”.

É extremamente improvável, no entanto, que Twain tivesse argumentado, em 1857, que apenas um advogado seria capaz de ter escrito as peças; alguns anos teriam de passar até que uma procissão de advogados identificasse a dica fornecida por Malone e adotasse firmemente essa posição. O que parece de fato um argumento autêntico de Twain é que só se pode escrever de maneira convincente sobre o que se conhece e se viveu em primeira mão. Ele estava convencido de que não há substituto para isso, sejam livros ou qualquer outro recurso. Qualquer um que tentar “vai cometer erros” e “não vai conseguir obter as frases e termos precisos e corretos”; “o leitor que tiver a experiência vai perceber que o escritor não a teve”.

No que parece ser mais um episódio apócrifo, reciclado em seu livro sobre a controvérsia da autoria de Shakespeare, Twain conta que, quando era um menino de sete anos de idade, tentou escrever um relato biográfico sobre a vida de Satã e teve inúmeros problemas com seu professor, por conta das poucas provas factuais sobre o diabo. Moral da história: Shakespeare e Satã “são as mais conhecidas e desconhecidas pessoas que já respiraram na face deste planeta”. O mais provável é que Jesus, não o diabo, ocupasse os pensamentos de Twain, embora fosse ficar herético demais admiti-lo publicamente. Ele chegou a confessá-lo a Paine, seu biógrafo, em uma ocasião. O biógrafo escreveu que o interesse de Twain “em Shakespeare divergia para muitos caminhos. Uma noite, quando jantávamos a sós, ele disse: ‘Há apenas um outro homem ilustre na história sobre quem sabemos tão

pouco'. E acrescentou: 'Jesus Cristo'". Twain "analisou as declarações sobre Jesus presentes nos Evangelhos e declarou que elas eram basicamente tradicionais, e que não tinham qualquer valor". Paine acrescenta ainda que Twain "não acreditava que tivesse existido um Cristo com o caráter e a missão professados pelos Evangelhos. 'É um mito', ele disse, revelador. 'Houve salvadores em todas as épocas da humanidade. É tudo apenas um conto de fadas'". Uma vez mais, a Alta Crítica deixara sua marca.

Após usar seu ditado biográfico para trazer à luz essas lembranças de sua infância e de seu tempo de aprendiz de piloto, Twain perdeu brevemente o interesse no projeto. Mas se empolgou novamente quando, um mês mais tarde, a cópia do livro de Greenwood, *The Shakespeare Problem Restated*, há muito prometida, finalmente chegou. Ela "inflamou o rei", escreveu Isabel Lyon, lembrando que "ele recomeçou seu artigo, que havia abandonado, sobre a vida de Shakespeare". Twain escreveu para sua filha, Jean: "Estou me divertindo [...] ditando para o estenógrafo (Autobiografia), dia após dia, zombando daqueles suficientemente ignorantes e estúpidos que continuam a acreditar que Shakespeare possa ter escrito uma peça ou poema sequer em sua vida". E o exemplar do livro de Greenwood logo ficou cheio de anotações e novas reflexões.

Paine, que não conseguia entender por que Twain continuava insistindo que "Shakespeare não tinha escrito as peças", perguntou como ele podia ter tanta certeza. Twain respondeu: "Tenho um conhecimento próprio advindo de uma fonte inquestionável". Paine pensou que o escritor estava brincando e perguntou "se ele estava consultando algum médium espiritual", mas Twain estava claramente "falando sério". Paine, enfim, ficou sabendo que a certeza do outro tinha como base um tipo de cifra formado por um rosário [*string*] de letras, e Twain insistiu em dizer que o livro de Booth estava "muito à frente de tudo que já fora publicado no gênero; que Ignatius Donnelly e outros tinham apenas tangenciado a verdade, mas que Booth havia demonstrado, para além de qualquer dúvida ou questionamento, que as assinaturas de Bacon estavam ali". Paine estava prestes a fazer uma viagem ao Egito e implorou que Twain lhe desse mais informações antes de sua partida, mas o escritor se recusou, assegurando-lhe de que ouviria notícias a respeito por telégrafo, em seu navio, e de que o mundo "iria tremer com as novidades". Paine ficou tão empolgado com a iminente revelação que, em suas palavras, "fiquei tentado a desistir de minha viagem para estar com ele em Stormfield no momento do anúncio". No final das contas, o biógrafo foi para o Egito e, ao chegar no Cairo, "procurei ansiosamente nos jornais ingleses, esperando a manchete reveladora aparecer a qualquer minuto; mas só me decepcionei. Mesmo na viagem de volta, não consegui encontrar ninguém que tivesse ouvido alguma notícia em particular sobre Shakespeare".

Twain continuou a escrever sobre a questão da autoria porque acreditava haver perguntas ainda não respondidas, para além das que Booth teria comprovado. Essas questões diziam respeito à sua crença inabalável de que os escritores só poderiam ser bem- -sucedidos escrevendo a respeito de coisas que tivessem vivido em primeira mão. Não há lugar em que isso se mostre de forma mais clara do que nas anotações que Twain fez nas margens do exemplar do livro de Greenwood, com o qual Macy o havia presenteado. Uma dessas anotações revela muito sobre o prisma pelo qual Twain agora via Shakespeare: "Algumas pessoas persistem em acreditar que Arthur Orton era sir Roger Tichborne. Shakespeare é outro Arhtur Orton – com todas as provas que existem contra ele, e sem

nenhuma a favor". Arthur Orton, conhecido em sua época quase que universalmente como o Requerente, não é mais um nome familiar, embora tenha sido uma das maravilhas da era vitoriana. A polêmica sobre sua identidade começou em 1854, quando o jovem herdeiro de um dos mais antigos títulos aristocráticos da Grã-Bretanha, sir Roger Charles Tichborne, desapareceu, supostamente tendo se afogado no mar da costa da América do Sul. Seu corpo nunca foi encontrado. Havia ali todos os elementos de uma história shakespeariana: famílias destroçadas por tempestades, longas buscas por crianças perdidas e, ao final, uma reunião muito desejada. A mãe de Roger Tichborne se recusou a aceitar a notícia de que seu filho estava morto e começou a fazer investigações no exterior sobre seu possível paradeiro. Em 1866, um homem chegou da Austrália dizendo ser seu filho e herdeiro há muito perdido, embora não se parecesse com o rapaz. Tratava-se de um homem enorme – enquanto o filho, da última vez que o vira, era bastante franzino – e não possuía a tatuagem que distinguia sir Roger. Sem se importar com isso, lady Tichborne, assim como outros membros e empregados da família, imediatamente reconheceu o herdeiro perdido. Parentes, interessados em proteger o título e as terras da família, tratavam o inculto Requerente como uma fraude. Foi necessário um litígio para resolver a questão e, em 1872, o mais longo e célebre julgamento britânico sobre falsas identidades começou. O caso gerou enorme interesse, atravessando fronteiras de classes sociais e gerando reações muito semelhantes às que a controvérsia da autoria promovia no mesmo período: como era possível que um homem de classe baixa, sem instrução formal, pudesse ser confundido com um homem viajado, cosmopolita e conhecedor das regras da aristocracia?

A história cativou Twain, que conseguiu assistir ao julgamento quando em visita a Londres e o descreveu como "o romance da vida real mais complexo, fascinante e maravilhoso que já foi encenado no palco do mundo". Twain colecionou reportagens dos jornais sobre o assunto, para um futuro esboço. Embora nunca tenha usado o material, muitos anos depois, em *Following the Equator* [Seguindo o Equador], descreveu como fora convidado a observar o Requerente depois de um dia no tribunal, "passando uma noite agradável, num dos quartos suntuosos garantidos pelo bolso de seus partidários e simpatizantes. Ele vestia um traje de noite e me causou a impressão de ser uma criatura bastante refinada e imponente". Twain, como tantos outros, fora ludibriado. O tribunal declarou mais tarde que o Requerente se chamava Orton, era um açougueiro das províncias australianas e um impostor. Apesar desse veredito, o Requerente continuou a insistir ser Roger Tichborne, mesmo quando foi libertado da prisão, dez anos depois. Quando um empobrecido Requerente morreu, em 1898, seu funeral reuniu milhares de pessoas. O nome colocado em seu túmulo foi "sir Roger Charles Doughty Tichborne". Para Twain, os que apoiavam Orton – assim como os que brigavam por Shakespeare – continuavam a acreditar em seu homem mesmo depois de os fatos terem comprovado o contrário.

Twain, sentindo-se tão enganado por Shakespeare quanto pelo Requerente, queria agora desmascarar de maneira inclemente o homem de Stratford como o "Arthur Orton dos 'Requerentes' literários". Se alguém entendia algo sobre ser "Inclemente", era Clemens – que adorava trocadilhos. Twain havia escrito sob falsa identidade praticamente desde o início de sua carreira literária, e é uma unanimidade entre os críticos que ninguém foi tão obcecado quanto Samuel Clemens por geminações, duplicações, pseudônimos, imposturas e confusão de identidades. Parte Clemens, parte

Twain, o escritor não conseguia deixar de ver os outros por esse mesmo prisma. Ao escrever uma carta de agradecimento a Helen Keller, ele a chamou de "criatura maravilhosa – a mais maravilhosa do mundo – você e sua cara-metade – miss Sullivan, já que são necessárias as duas para formar uma integridade perfeita". Twain se mostrara preocupado com duplicações e imposturas também em sua ficção, de *O Príncipe e o Mendigo* e *Os Irmãos Siameses* a *O Pateta Wilson*. Não chega a ser surpreendente que um escritor cuja identidade era fragmentada em duas passasse a acreditar que um dos maiores escritores do mundo também havia escrito a partir de uma identidade falsa.

Viver em um mundo no qual a falsidade se tornara mais presente do que se podia imaginar motivou Twain a procurar por imposturas em todos os lugares. Assim, em 1894, um amigo do escritor, Henry W. Fisher, observou que Twain "imaginava ter descoberto [...] uma bomba". Ele teria pedido a Fisher para "ajudar a reunir indícios que provassem que a rainha Elizabeth era, na verdade, um homem". "Pode escrever o que eu digo", disse-lhe Twain, "'ela era ele'". Fisher, que estava a caminho da Inglaterra, entrevistou algumas pessoas e, depois de uma quinzena, retornou a Paris, onde Twain estava hospedado, para contar o que conseguira descobrir. E repassou ao escritor anedotas de que "Elizabeth, quando menina, pegara uma febre maligna e morrera", e que a governanta, temendo a fúria de Henrique VIII, e "sabendo que sua vida dependia de achar uma criança substituta para Elizabeth", encontrara uma alternativa em um "coleguinha da falecida princesa". A história era exatamente o que Twain esperava ouvir, e ele assegurou a Fisher que "a rainha era totalmente masculina – milhares de atitudes o atestam". Twain encontrou a comprovação necessária em um verbete da Enciclopédia Britânica que sugeria haver "alguma imperfeição na constituição física de Elizabeth" e que a rainha era "masculina na forma de pensar e em seu temperamento". Twain se recusava a acreditar que uma mulher pudesse agregar tantas conquistas – de enriquecer seu país a escrever cartas sofisticadas ao rei Felipe, da Espanha. "Não seria essa uma atividade masculina?" O sucesso de Elizabeth, que ele imaginava estar muito além das capacidades de uma mulher, tinha, para Twain, uma explicação simples e conspiratória.

Twain escreveu muito mais nas margens do livro de Greenwood. Os argumentos do autor parecem ter despertado nele uma espécie de fúria a respeito de como se escreve:

Os homens se desenvolvem segundo seu <u>ambiente</u> – são <u>treinados</u> por ele. Veja-se Shakespeare

Será que alguma vez um homem mexeu com o mundo todo apenas escrevendo sobre o que aprendeu na escola & nos livros – deixando de lado o que <u>viveu</u> & <u>sentiu</u>?

É o ambiente, e apenas o ambiente, que cria um gênio ou o impede de se desenvolver

Para escrever com grande efeito, ele [*sic*] deve escrever a partir <u>da vida que levou</u> – como fez Bacon quando escreveu Shakespeare

Twain reafirma sempre a ligação intrínseca entre escrever com grande efeito e escrever sobre o que o autor vivencia. Simplesmente não podia aceitar que um jovem da província, com 21 anos de idade, "sem nenhuma qualificação preparatória, treinamento ou experiência" pudesse "produzir grandes tragédias como um vulcão".

Uma das coisas mais estranhas em *Is Shakespeare Dead?* – o livro que Twain vinha escrevendo desde a visita de Helen Keller e dos Macys – é a insistência de que o bardo não podia ter escrito as peças porque não dominava a linguagem jurídica que aparece nos textos. Twain também não tinha esse tipo de conhecimento, mas Greenwood o possuía, e esta era a sua alegação central em *The Shakespeare Problem Restated*. Twain foi tão influenciado pelo argumento de Greenwood que o transformou em seu próprio argumento, copiando e colando em seu livro, sem o devido crédito ou qualquer alteração, a maior parte do capítulo de Greenwood sobre Shakespeare e a lei (chegando a deixar instruções, em seu exemplar, de onde começar, na página 371, e de onde, dezesseis páginas adiante, "interromper" a cópia). Greenwood ficou furioso ao saber disso e ameaçou processá-lo. Mais uma vez, havia uma grande ironia envolvida: Twain tinha plagiado a obra de Greenwood em um livro chamado *From My Autobiography* para questionar a autoria de Shakespeare, tendo como base o argumento de que é preciso saber alguma coisa sobre a lei para falar sobre ela com autoridade. Acabou por fazer o que Shakespeare teria feito: apropriar-se do que outra pessoa disse ou escreveu, usando as palavras dela para dar autoridade a seu argumento – algo que Twain declarava não ser possível.

O *New York Times* e outros jornais deram uma cobertura leve ao escândalo e Twain, que primeiro rejeitou descuidadamente o plágio, foi forçado a inserir uma nota após a página de créditos onde se lia: "O capítulo VII, 'Shakespeare as a Lawyer' [Shakespeare Advogado], foi tirado do livro *The Shakespeare Problem Restated*, de George G. Greenwood". Apesar de seus protestos, Twain sabia exatamente o que tinha feito ao introduzir Greenwood em sua autobiografia, e sentia que, mesmo que tivesse sido Greenwood o autor do texto, ainda assim ele era também seu. Ao escrever para Macy, no final de fevereiro, para agradecer pelo envio do livro de Greenwood, Twain admitiu ter "roubado carne o suficiente para encher metros e metros de tripa em minha autobiografia, tentando fazer o texto parecer meu". E, sublinhou, "a tripa realmente é <u>minha</u>".

Is Shakespeare Dead? foi publicado em abril de 1909. Era a última chance de Twain expressar suas opiniões sobre grandes escritores que se basearam na "experiência", e sobre os inferiores, que dependiam do que "ouviam". Também não pôde resistir a argumentar sobre a fama que Shakespeare teria se tivesse de fato sido o autor das peças: "Se Shakespeare tivesse de fato sido celebrado, como eu", ele acrescenta num posfácio, seus vizinhos em "Stratford poderiam ter dito coisas sobre ele e, se minha experiência vale para alguma coisa, digo que o teriam feito".

O título do livro era baseado em uma velha piada que o escritor contara em *A Viagem dos Inocentes*. A questão era uma forma de Twain provocar guias turísticos que "se exauriram de tanto nos mostrar [...] as belezas de algumas imagens em bronze". Twain e seus colegas turistas "olhavam tudo de forma estúpida e em silêncio" pelo tempo que fosse possível "aguentar" antes de perguntar:

"'Ele está morto?'". Na verdade, conforme explicou Leslie Fiedler, o título do livro deveria ter sido *Is Shakespeare Shakespeare*? [Shakespeare é Shakespeare?]. Mas a morte sempre fora um tema presente e próximo para Twain, e ele sabia que a sua própria não demoraria a chegar. Nesse sentido, o título perde sua graça diante de outro, usado por um de seus críticos: "Is Twain Dead?", fazendo alusão também a uma peça malsucedida de Twain, cujo título era "Is He Dead?" (na qual um artista finge estar morto para assegurar seu sucesso póstumo). Por trás de tudo, ecoa a famosa resposta de Twain, em 1897, a uma matéria equivocada do *New York Journal*: "a notícia de minha morte foi um exagero". Poucos meses depois da morte de Twain, em 1911, os executores de seu testamento "dispersaram a maior parte de sua biblioteca em uma liquidação em Nova York, com a intenção de capitalizar sobre o que poderia ser uma fama passageira". Twain havia debochado, em suas anotações no livro de Greenwood, do fato de Shakespeare não ter "deixado livros – 'sem dúvida' ele não tinha nenhum".

Os relatos baconianos a respeito da morte de Shakepeare sempre foram exagerados – e a publicação do livro de Twain coincidiu com o começo do fim do movimento. Depois de meio século, os baconianos tinham chegado ao pico e estavam agora em declínio, embora alguns teimosos tenham persistido (inclusive os da *Baconiana*, que anunciaram, em julho de 1911, sem ironia, que estavam "perto do fim"). A hipótese de que Francis Bacon seja o autor das peças continua a encontrar novos adeptos até hoje, embora em menor número, menos proeminentes e com voz mais tímida. A *Baconiana* ainda é publicada e um número pequeno, porém constante, de livros que afirmam que Bacon escreveu as peças – a maioria deles requentando argumentos familiares – segue sendo publicado.

O livro de William Stone Booth não causou alvoroço, como tampouco suas obras subsequentes, e cada vez mais desesperadas, *Marginal Acrostic and Other Alphabetical Devices* [Acrósticos Marginais e Outros Dispositivos Alfabéticos], *A Catalogue* [Catálogo], de 1920, e o *Subtle Shining Secrecies Writ in the Margents of Books* [Sutis Segredos Brilhantes Citados na Margem dos Livros], em 1925. Um ano mais tarde, John Macy relatou a morte de Booth a um amigo: "Imagino seu fanstasma discutindo com Shake e Bake[33] até que ambos preferissem estar no inferno". Helen Keller não conseguiu convencer nenhum editor a publicar seu artigo sobre a questão da autoria. O manuscrito de 34 páginas permanece inédito nos arquivos da Fundação Americana de Cegos, em Nova York. Ela nunca retomou o assunto.

Ignatius Donnelly continuou escrevendo até o fim da vida, mas não conseguiu encontrar um editor para sua última descoberta, *Ben Jonson's Cipher* [A Cifra de Ben Jonson]. Orville Ward Owen seguiu com suas escavações até 1920, embora nunca tenha encontrado os manuscritos perdidos. Em seu leito de morte, em 1924, alertou um admirador que evitasse "a controvérsia de Bacon" porque "você só vai colher decepções. Quando descobri a criptografia, era o médico com maior número de clientes em Detroit. Poderia ter sido um grande cirurgião por lá [...]. Mas pensei que o mundo

estaria ansioso para ouvir o que eu tinha descoberto. Em vez disso, o que ganhei? Meu nome foi jogado na lama [...] perdi minha fortuna, arruinei a saúde e agora sou um inválido preso a uma cama quase sem nenhum dinheiro". O "Cipher Wheel" [Cilindro Cifrante], de Owen, foi recentemente descoberto num armazém de Detroit e hoje está abrigado na Summit University, em Montana.

Elizabeth Wells Gallup também nunca encontrou os manuscritos. E quando seu benfeitor, o coronel Fabyan, pediu que especialistas em tipografia analisassem seu trabalho, descobriu que ele apresentava uma falha fundamental: ela supunha que os autores das obras que estivera examinando alternassem duas tipologias distintas para criar um código biliteral. Mas, no final das contas, era comum entre os autores elisabetanos a utilização de uma mistura de dezenas de fontes com pequenas diferenças. O projeto estava condenado desde o início.

A história dos códigos teve uma consequência positiva, embora não intencional. William Friedman, um jovem e talentoso geneticista que trabalhava em meio período na University of Cornell, foi chamado pelo coronel Fabyan para trabalhar em seus Riverbank Laboratories, onde Fabyan também abrigava os caçadores de códigos. Esperando trabalhar por lá com genética mendeliana, Friedman foi convocado para auxiliar a sra. Gallup, logo sendo nomeado "Chefe dos Decifradores". O departamento de decodificação de Riverbank se tornou o principal campo de recrutamento e treinamento de oficiais americanos em análise criptológica durante a Primeira Grande Guerra e, mais tarde, para a Agência de Segurança Nacional. Em 1921, Friedman deixou o laboratório para trabalhar para o governo, armado do conhecimento em criptografia que, durante a Segunda Guerra Mundial, permitiu que liderasse a equipe que decifrou os considerados impenetráveis códigos japoneses, fornecendo as informações de inteligência que ajudaram as forças aliadas a vencer no Pacífico, inclusive na decisiva batalha de Midway. Donnelly, Owen e a sra. Gallup nunca atingiram o objetivo desejado, mas seus trabalhos com códigos ajudaram a ganhar uma guerra.

Henry James

Is Shakespeare Dead? ganhou poucos admiradores, e os partidários de Twain fizeram o possível para protegê-lo do que Lyon descreveu como "cartas amargas [...] mais de censura do que de felicitações". Em sua correspondência posterior, Twain recuou da defesa de Francis Bacon: "Tudo o que eu quero", insistiu, "é convencer algumas pessoas de que Shakespeare não escreveu Shakespeare. Quem o fez é uma questão que não me interessa muito". Nesse ponto, ele se aproximava da posição de outro grande escritor da época, Henry James.

Definir precisamente o ceticismo de Henry James sobre a questão da autoria de Shakespeare não é tarefa fácil. Ao contrário de Twain, James não estava disposto a enfrentar a questão direta ou publicamente. Não é possível ter certeza de quando começou a se interessar pelo assunto, ou sobre o quanto suas opiniões mudaram com o tempo. É preciso montar o quebra-cabeça a partir de atormentadores indícios parciais: algumas cartas, uma entrada de diário, um conto, um ensaio e uma passagem que alude ao assunto em sua ficção. Não é muito material, e qualquer alegação acaba por ficar confusa quando escrita no estilo enormemente elíptico e evasivo de James. Ainda assim, há boas razões para prosseguir na investigação, já que James é representativo do que, suspeito, fosse a posição de muitos artistas que questionavam a autoria de Shakespeare, mas temiam ser expostos ao ridículo se expressassem suas reservas publicamente. James conseguiu, melhor do que qualquer outro escritor, encontrar uma forma criativa de externar suas dúvidas. Primeiro em um conto de vinte mil palavras, "The Birthplace" [Local de Nascimento], e, em seguida, anos mais tarde, em um notável ensaio sobre *A Tempestade*.

James conhecia Shakespeare. Quando criança, ganhara um exemplar de *Tales of Shakespeare* [Histórias de Shakespeare], de Charles e Mary Lamb, e chegou a intitular seu primeiro conto "A Tragedy of Errors"[34] [Tragédia dos Erros]. O escritor conhecia as peças e poemas do bardo intimamente, tendo colecionado várias edições de ambos, resenhado uma dúzia ou mais de produções e mencionado peças de Shakespeare em sua ficção, além de frequentemente citá-lo em cartas, anotações e trabalhos críticos. Houve poucos períodos de sua vida criativa nos quais Henry James não tangenciou a obra de Shakespeare ou refletiu sobre o mistério de sua genialidade. Esse foi o caso no começo do século XX, quando James – aproximando-se dos sessenta anos, no auge de sua carreira, começando a escrever tanto uma biografia quanto uma autobiografia e planejando uma viagem aos Estados Unidos, onde poderia visitar o local de seu nascimento – começou a preparar o que só pode ser descrito como um equivalente moderno ao Primeiro Fólio – uma edição de referência, a New York Edition, de seus romances e contos. Para qualquer lugar que James se movesse, lá estava Shakespeare a lhe acompanhar. Dois anos antes de morrer, ansioso por antecipar como seus biógrafos tratariam sua vida e sua obra, e já tendo condenado às chamas manuscritos e milhares de cartas, James instruiu seu executor literário a colocar em uma parte de seu testamento "uma maldição, não menos explícita do que a do próprio Shakespeare, para quem tentar mexer em meus ossos".

O primeiro contato de James com a controvérsia da autoria ocorreu possivelmente ainda na década de 1880, quando um vizinho nova-iorquino amigo da família, John Watts de Peyster, publicou *Was THE Shakespeare After All a Mith?* [No Final das Contas Era Shakespeare um Mito?]. Mesmo tendo visitado o local de nascimento do bardo várias vezes, James não escreveu muito sobre a experiência, embora, como veremos, parecesse partilhar da mesma opinião de seu irmão, William, expressada em 1902, de que "uma visita a Stratford hoje em dia parece exercer forte apelo entre os baconianos": o "completo extermínio e obliteração de toda evidência de Shakespeare, salvo alguns sórdidos detalhes materiais, e a estreiteza com que o espírito de Shakespeare se imiscuiu na alma do mundo, são coisas misteriosas demais, e me sinto inclinado a acreditar em praticamente qualquer história mítica sobre a autoria". A tensão entre o "espiritual" e os elementos "materiais" e "sórdidos" do mito de Shakespeare estava se tornando intolerável.

Em junho de 1901, Henry James registrou em seu caderno de anotações uma ideia para um conto – "um pequeno mote" – inspirada numa anedota que ouvira dias antes, quando em visita a Welcombe, perto de Stratford, com os Trevelyans. A sra. Trevelyan contara ao escritor sobre "o casal que tinha anteriormente (pouco antes dos atuais responsáveis) sido, por alguns anos – poucos anos – zeladores da casa onde Shakespeare nasceu":

> Eram pessoas excelentes e bem dispostas de Newcastle, que haviam acolhido a presente situação com satisfação, pensando ser a atividade certa, gente cheia de interesse e dignidade, e de atrações para toda sua cultura e refinamento etc. Mas o que aconteceu foi que, ao final de seis meses, eles estavam doentes e desesperados por terem descoberto em seu ofício um sem-número de farsas, mentiras e falsas superstições impostas pelo grande número de visitantes, que queriam saber a bela história por trás de cada objeto, de cada característica da casa, de cada passagem dúbia – queriam uma história simplificada e inescrupulosa. O casal se descobria muito refinado e crítico demais para suportar isso – o público não tinha espírito crítico (em relação à lenda, à tradição, às probabilidades, às improbabilidades) – e ambos acabaram por desenvolver uma feroz aversão moral e intelectual a atender os visitantes. Isso é tudo o que essas anedotas podem fazer com alguém. Depois de um tempo, o casal não suportou mais e abriu mão do trabalho.

James percebeu de imediato o potencial dessa história sobre bardólatras que se tornaram céticos amargurados – "algo para além dos meros fatos. Parece que consigo vê-los – a catástrofe em si não é terem sido forçados a abandonar o posto, mas terem, de alguma forma, pela experiência, se tornado céticos, iconoclastas, negacionistas". Conforme revirava a história em sua mente, James imaginava o casal "sendo forçado ao extremo oposto e tornando-se inimigo não apenas da lenda, mas também da história universalmente aceita". Seu conto, como originalmente concebido, traria um final mais chocante do que a simples "aversão moral e intelectual" que levou o casal a pedir demissão, conforme o relato da sra. Trevelyan: "Digamos que eles passem a negar Shakespeare, que o façam no próprio local de nascimento do bardo – um dia – na presença de um grupo de admiradores. Aí é que terão de sair".

James trabalhou em "The Birthplace" no verão e no outono seguintes, antes de publicá-lo em sua antologia de contos, *The Better Sort* [A Melhor Espécie], de 1903. Nessa época, o escritor costumava discutir a questão da autoria com pelo menos dois amigos: Manton Marble e Violet Hunt. Marble era um amigo americano e ex-editor da *New York World*, que se estabelecera em Brighton. No início de dezembro de 1902, James escreveu agradecendo a Marble por lhe encaminhar um exemplar de um livro sobre a questão da controvérsia da autoria, a respeito do qual já haviam conversado: "Suponho que esse valioso exemplar é da obra de Webb sobre a qual falamos – seria pouco dizer que fiquei feliz por recebê-lo e poder relê-lo influenciado pelos elogios que você fez; agradeço sinceramente por isso". A obra de Webb é, quase com certeza, *The Mistery of William Shakespeare: A Summary of Evidence* [O Mistério de William Shakespeare: Uma Síntese das Provas], do juiz Thomas Ebenezer Webb, recém-publicada na Inglaterra. O estilo e as conclusões de Webb parecem bastante jamesianos, e é fácil ver a atração que o livro deve ter tido para o escritor: "Apesar de tudo o que foi escrito, há um vago sentimento de inquietação em relação a Shakespeare na cabeça do público [...] Quem quer que tenha sido, ainda não conseguimos formar uma concepção adequada a respeito desse grande dramaturgo". Webb conclui de forma cautelosa que, "na ausência de evidências externas persuasivas, as peças em si apontam mais para Bacon do que para Shakespeare; e somente considerando Bacon é que as obras conhecidas e o autor estariam em estrita consonância".

Enquanto Marble era claramente um baconiano comprometido, James era evasivo, insistindo – com base em sua autoridade de escritor – que o autor não poderia ter sido Bacon, porque o homem e a obra não tinham, como defendia Webb, "estrita consonância". "Acredite em mim, como um diletante na fábula e na ficção, as peças e os sonetos só poderiam ter sido escritos por um Poeta Pessoal, um Poeta e Mais Nada, um Poeta que, sendo Mais Nada, jamais poderia ser um Bacon". No entanto, James também não estava disposto a admitir que Shakespeare era o autor das peças. O abismo entre a poesia e o que se sabia sobre o homem de Stratford era simplesmente grande demais: "A dificuldade com o divino William é que ele não é, não foi o Poeta Pessoal com o cacife e com as condições do culto escritor a ser sempre redescoberto, Francis". James não explicou o que eram esse cacife e essas condições, mas prometeu a Marble que "falaremos no assunto novamente".

Nove meses depois, James ainda lutava com o problema. Em 11 de agosto de 1903, escreveu à amiga Violet Hunt, que o havia recentemente visitado em Rye, desafiando-a a defender Shakespeare. A carta de Hunt, que ele descreve como "feroz", não sobreviveu, de modo que tudo o que temos é a paráfrase que James fez de sua metáfora:

> A sua comparação entre o gênio e um passageiro de "cruzeiro", com a sua bagagem de mão e a outra, guardada, é muito brilhante e eu concordaria essencialmente com ela – e concordo. Só que eu faço uma exceção. O gênio acessa sua própria bagagem, no depósito, perfeitamente (enquanto que o comum dos mortais fica reduzido a uma caixa sob o catre); mas ele não acessa a do capitão ou a do primeiro imediato, em seus misteriosos esconderijos. Ora, William de Stratford (parece--me) nem tinha bagagem, não podia ter

> em parte alguma do navio, que correspondesse a boa parte do guarda-roupa que as peças exibem.

Novamente, não é fácil ter certeza do que James estaria discutindo, embora pareça que sua alegação de que Shakespeare "não tinha bagagem" seja uma forma de expressar o que havia recentemente dito a Marble: que Shakespeare de Stratford não tinha "o cacife e as condições" – presumivelmente, a formação e o treinamento – para ter escrito as peças. Em ambas as cartas, James também parece sugerir que as origens humildes de Shakespeare denunciariam, igualmente, sua falta de um "guarda-roupa" adequado.

Na época em que essa troca de cartas aconteceu, James enviou a Hunt um livro sobre a controvérsia, talvez o de Webb, num esforço de aumentar "a pressão" sobre a defesa que sua amiga fazia de Shakespeare. Mas o objetivo não foi alcançado, o que pode ser deduzido a partir da resposta decepcionada, escrita por James em 26 de agosto. Hunt pode ter recuado diante da sugestão de que Shakespeare não havia escrito Shakespeare, mas James, que admite ter sido assombrado pela convicção de que o bardo era uma fraude, não se acanhara com a possibilidade:

> Recebi de volta o livro sobre Shakespeare, juntamente com sua carta – pela qual também agradeço, mas não posso fingir que respondo. Você se esquivou levemente, parece-me, de qualquer pressão exercida pelo autor do livro, mas não posso me esquivar: estou "como que" sendo assombrado pela convicção de que o divino William é a maior e mais bem-sucedida fraude já praticada neste mundo crédulo. Quanto mais penso no assunto, mais forte fica minha impressão.

Tendo confessado, ao que parece, um pouco mais do que se sentia à vontade para admitir (o coloquial e entre aspas "'como que' sendo assombrado" revela muitíssimo), James interrompe o assunto nesse ponto e deixa claro, na sofisticada linguagem típica de seus pensamentos sobre o tema, que chegou o mais longe que se dispunha a ir: "Mas isso é tudo – não pretendo me estender na questão ou levá-la adiante. Ela é por demais espinhosa e só posso expressar meu sentimento dizendo que conceber que Bacon tenha escrito as peças é para mim quase tão impossível quanto aceitar que o homem de Stratford o tenha feito". Bacon era um candidato fraco, mas Shakespeare era ainda mais improvável.

Quando publicou "The Birthplace", em 1903, James deixou de fora o repúdio público à autoria de Shakespeare, que tinha sido o clímax do texto quando ainda em rascunho. Shakespeare e Stratfrod-upon-Avon, embora claramente implícitos, não são nomeados. Morris Gedge, a figura central da história, debate-se para conviver com a mentira que é pago para contar, dia sim, dia não, ao fluxo sem fim de peregrinos que vêm visitar o local de nascimento do poeta divino. Ele compartilha suas crescentes dúvidas com a esposa, que morre de medo que eles percam seu meio de subsistência se começarem a contar a verdade. Como seu criador, Morris Gedge escolhe partilhar suas dúvidas de forma privada, desabafando com um jovem casal americano que se pergunta por que os turistas não

aceitam que o que interessa "são as peças", e não o "autor em si". "Isso é justamente o que eles não entendem", confessa um animado Gedge, "e não me permitem explicar. É tudo o que eu queria – deixar o autor em paz. Praticamente – ele disse, chegando o mais longe que podia – não há autor; temos de lidar com isso".

Gedge mascara seu desencantamento e transforma sua performance em arte. Sua reputação aumenta e os visitantes agora se reúnem para ouvi-lo. A esposa ainda está em pânico porém agora mais preocupada que ele leve seu entusiasmo, mesmo que irônico, em relação ao mito, "longe demais". Seus confidentes, o casal de americanos, voltam um ano depois, em parte para checar se o que ouviram sobre a performance de Gedge, dadas as dúvidas que ele alimentava, era verdade. O casal conclui que a sarcástica bardolatria do protagonista é "genial", embora mostre-se preocupado que ele esteja se expondo demais e possa perder o emprego. Mas a preocupação do casal é injustificada: a atuação de Gedge faz tanto sucesso que as visitas aumentam e seu salário é dobrado. Ele conseguira transformar suas dúvidas radicais sobre o bardo em arte – e recebera a recompensa por isso –, contando com o silêncio daqueles com quem compartilhou seu ceticismo.

Não se pode culpar James por subordinar as próprias crenças a seu objetivo maior, o de criar uma ficção poderosa – razão pela qual "The Birthplace" foi lido por muito mais pessoas do que *Is Shakespeare Dead?*, de Twain. O conto, como concebido originalmente, teria sido mais revelador, do ponto de vista biográfico, mas seria também menos convincente como obra de ficção. O mais perto que James chega de admitir sua afinidade com Gedge é no prefácio da New York Edition, de 1909, no qual declara que o apelo da história era "tanto mais direto, posso acrescentar, por motivo, a bem da verdade, de certa familiaridade, posteriormente confirmadíssima, de minha parte, com o templo específico do sacerdócio de nosso pobre cavalheiro [...]" – mencionando sua recente experiência de desencanto ao visitar a divina cidade natal de Shakespeare: o mesmo desencanto de Gedge. Uma vez mais, isso é o máximo que James está disposto a revelar para a posteridade sobre o tema. Quando viajou para Nova York com o intuito de visitar o local de seu nascimento, perto da Washington Square, na primavera de 1905, descobriu que a casa na qual tinha nascido há seis décadas fora "brutalmente destruída" e demolida – não havia mais nem mesmo uma parede na qual "afixar uma placa comemorativa". A experiência deixou James com a sensação, mais tarde descrita em *The American Scene* [A Cena Americana], de ter tido "metade de sua história amputada".

O escritor teve nova oportunidade de falar sobre o assunto do mistério de Shakespeare quando foi convidado por William Dana Orcutt para escrever a introdução de *A Tempestade*. Era a "única das peças de Shakespeare", disse Orcutt, "em que podemos vislumbrar Shakespeare, o homem, e acredito que sua análise seria uma grande contribuição para os estudos do bardo". Embora estivesse atolado de trabalho, por conta da New York Edition, James concordou: "Aceito a tarefa com grande expectativa", disse a Orcutt, antes de acrescentar, com ousadia incomum, "desafiarei esse artista – o monstro e o mágico de milhares de máscaras, e o farei retirá-las, mesmo que apenas por um breve momento".

O ensaio capta um momento decisivo da história do debate da autoria, um momento em que um conjunto de pressupostos biográficos (e autobiográficos) havia se cristalizado em fatos e colidido com

as igualmente arraigadas crenças do século XIX sobre a genialidade artística. James tomou como certo um conjunto de crenças que não existiam um século antes, mas que ao final do século XIX eram quase universalmente compartilhadas: que *A Tempestade* tinha sido a última peça de Shakespeare, escrita especificamente para um evento na corte; que a renúncia de Próspero à sua arte era uma alusão velada à do próprio Shakespeare; que os fatos biográficos confirmavam que Shakespeare era um homem obcecado por dinheiro; que a peça era a obra de um gênio no auge de seus talentos. James também estava escrevendo no outono do movimento baconiano, quando suficientes fatos da vida e da obra de Bacon tinham sido trazidos à luz, enfraquecendo sua candidatura, porém, ainda assim, numa época em que uma alternativa consistente não tinha aparecido. Não é coincidência o fato de o ensaio de James também cravar *A Tempestade* como a peça mais autobiográfica de Shakespeare.

James entenderia por que Delia Bacon invocou Próspero e a *A Tempestade* em seu próprio texto de despedida, já que ele, como ela e muitos outros, também leu a peça como o grande adeus de Shakespeare. Mas isso, para James, era a coisa mais perturbadora a respeito de *A Tempestade*: como poderia o gênio que a escreveu renunciar à sua arte com 48 anos e se retirar para uma Stratford rural para "gastar o que restava de sua vida caminhando por uma pequena e miserável cidade com as mãos nos bolsos, ouvindo nada além do tilintar das moedas adquiridas por ali"? James coloca essa questão de forma extraordinariamente torturante: "Através de qual processo inescrutável esse apagador foi usado e, uma vez usado, mantido até o final? O que aconteceu com a torrente latente de desconcertante presença e energia, depois de construída essa barragem?".

James tinha se obrigado a ler a biografia de Shakespeare escrita por Georg Brandes e Haliwell-Phillipps; no entanto, recusou-se a aceitar a distinção bastante popular, porém "arbitrária", entre a "genialidade" do autor e "o resto de sua identidade", que os biógrafos reduziam a "um exemplar homem de negócios". Os autores sustentavam, de forma perversa, nas palavras de James, "que o Poeta estava dentro, o homem estava fora". É uma ideia "admirável", conclui incisivo, "se você conseguir acreditar nela". James não conseguia. Considerava as provas da vida do Shakespeare de Stratford "extremamente vulgares" e inadequadas para o autor de *A Tempestade*. E achava que a divisão entre o homem e o poeta não era possível: as duas partes do artista eram necessariamente "uma", porque "a genialidade é uma parte da mente, e a mente é uma parte do comportamento".

Esse abismo entre a biografia aceita e o gênio poético que James admirara ao longo de uma vida de leituras das obras atribuídas a Shakespeare era claramente intransponível, o mistério mais "insolúvel" que "já existiu". Ou algo estava terrivelmente errado na biografia do autor de *A Tempestade*, ou James não entendia os fundamentos da genialidade literária. Os riscos eram grandes, pois, como muitos distintos estudiosos de Henry James demonstraram, o ensaio é tanto sobre a genialidade e o legado de James quanto sobre os de Shakespeare, e – tendo isso em mente – pode ser útil lê-lo junto com o prefácio da New York Edition que o autor também estava escrevendo na época, no qual fala sobre como gostaria de ser lido e valorizado na posteridade.

É um ensaio sutil, escrito por um crítico no auge de seus poderes retóricos e analíticos. Uma das coisas mais fascinantes sobre ele é ver como Shakespeare lentamente se esvai. Ele é mencionado

apenas uma dúzia ou mais de vezes nas 23 páginas do ensaio – um grande feito, uma vez que o texto fala sobre o autor da peça. Nas páginas finais, o nome de Shakespeare desaparece completamente, sendo substituído, deliberadamente, por "ele", "nosso herói" e "o autor de *Hamlet* e *A Tempestade*". Os sórdidos fatos biográficos da vida de Shakespeare que não têm nenhuma influência comprovável sobre as obras são descartados também.

As últimas linhas do ensaio podem ser lidas ou de forma neutra, ou como um desejo significativo de que esse mistério possa um dia ser resolvido pela "crítica do futuro": "A tapeçaria e as cortinas figuradas que o escondem estão sempre lá [...]. Talvez seja uma questão para a plenitude do tempo de quem terá a melhor arma, a visão mais nítida, o braço mais forte, a estocada mais potente?". Será que aqui James estava adivinhando que a crítica um dia se digladiaria pelo candidato mais adequado, tentando identificar a pessoa em que o homem e o artista convergem? Se for isso, sua escolha de metáfora – lembrando as estocadas de Hamlet na cortina do quarto – é lamentável. Será que James se esquecera que a ponta afiada da espada de Hamlet acertara o homem errado?

No final das contas, qualquer autópsia do movimento baconiano deve reconhecer que o fracasso em encontrar um código e o subsequente ridículo a que foram expostos os decodificadores e os caçadores de túmulos apressaram sua morte. O mesmo decorreu, apesar dos insistentes esforços, do fracasso em se demonstrar que o estilo de Bacon lembrava o de Shakespeare. Porém, dada a erosão do significado cultural de Francis Bacon, o fim do movimento era de qualquer forma provavelmente inevitável.

Em retrospecto, os baconianos perderam apoio porque erraram ao identificar seu herói com um retrato autoral equivocado, embora tivessem emprestado esse retrato dos estudiosos tradicionais. Aquela grande imagem de autoridade, Próspero como Shakespeare – ou, conforme sua visão, Próspero como Bacon – sobreviveu ao momento. Porém, muito distante, erudito e frio, Bacon não era um Shakespeare para o século XX. Uma nova biografia se fazia necessária, e Hamlet aguardava sua vez – tanto entre aqueles que acreditavam que Shakespeare escrevera as peças quanto entre os que não acreditavam nisso. A filosofia e a política não eram mais tão importantes, os desejos edípicos e o luto por pais mortos eram a bola da vez. Seguiria sendo uma história de fracassos, mas, ao contrário do relato de Delia Bacon sobre como as peças teriam emergido em resposta a um isolamento político e aos sonhos embotados de alguns republicanos, o fracasso se mostraria mais pessoal e se constituiria como uma saída para a angústia de ser subestimado e ignorado. Uma nova busca começava, uma busca que dependia mais do que nunca de se achar a vida na obra do autor. Só que uma outra vida. Quem quer que tivesse escrito as peças devia ser alguém menos ameaçador do que um Próspero ou um Bacon, alguém mais adequado aos novos tempos: introspectivo, nostálgico em relação ao passado perdido, psicologicamente complexo, incompreendido – alguém como

Hamlet, um “nome maldito”.

Oxford

Edward de Vere, 17° Conde de Oxford.

Freud

Sigmund Freud com Otto Rank, Karl Abraham, Max Eitingon, Ernest Jones, Hanns Sachs e Sandor Ferenczi.

Em dezembro de 1929, enquanto analisava um médico americano chamado Smiley Blanton, Sigmund Freud perguntou a seu paciente se ele achava "que Shakespeare escreveu Shakespeare?". A questão surpreendeu Blanton que, sem acreditar no que ouvia, respondeu com outra pergunta: "Você se refere ao homem nascido em Stratford-upon-Avon – se escreveu as peças a ele atribuídas?". Quando Freud disse que "sim", Blanton, que idolatrava Freud, mas também tinha sentimentos por Shakespeare, tentou explicar, da melhor forma que pôde, que estudara "a dramaturgia britânica por doze anos" até decidir se tornar médico, e que atuara "nos palcos por um ano ou mais, conhecendo de memória uma meia dúzia de peças de Shakespeare". Por sua experiência, Blanton não via razão "para duvidar de que o homem de Stratford tivesse escrito as peças". Não era a resposta que Freud queria ouvir. "Aqui está um livro que gostaria que você lesse", disse o analista a Blanton, "esse homem acredita que outra pessoa escreveu as peças".

Pobre Smiley Blanton. Quatro meses de análise – com nada menos do que Sigmund Freud – e era convidado a explorar as obsessões de seu terapeuta. No diário que mantinha sobre a terapia com Freud, o americano registrou ter ficado "muito chateado": "Pensei comigo que, se Freud acredita que Bacon ou Ben Jonson ou qualquer outra pessoa escreveu as peças de Shakespeare, não posso confiar em seu julgamento e não posso ir em frente com minha análise". Quando a sessão terminou, Blanton levou consigo o livro que Freud lhe entregara – *"Shakespeare" Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl of Oxford* ['Shakespeare' Identificado como Edward de Vere, o Décimo Sétimo Conde de Oxford]– e foi ao encontro de sua esposa, Margaret, em um café vienense que os dois costumavam frequentar depois de suas sessões. Mais tarde, Margaret relataria que o marido parecera "deprimido ao expor suas dúvidas sobre continuar a ver Freud".

Sem conseguir reunir ânimo para ler o livro, Blanton perguntou à esposa se ela o faria por ele. Margaret concordou e, após terminar a leitura, assegurou ao marido que era "obviamente uma obra que inspirava respeito". Margaret Blanton estava apreciando sua temporada em Viena, de onde escrevia regularmente para o *New York Herald Tribune*, e não tinha interesse em desistir de tudo e voltar para casa. Além disso, também estava em análise com uma jovem discípula e colaboradora próxima de Freud, Ruth Brunswick. Brunswick, uma oxfordiana, havia recentemente presenteado

Freud com um exemplar de *"Shakespeare" Identified* com dedicatória. Não se sabe se esse foi o mesmo exemplar que Freud repassou a Blanton. Mas, se foi, temos diante de nós um cenário no qual Margaret Blanton tinha em mãos um exemplar com o qual sua analista presenteara Freud, que, por sua vez, o repassara a Blanton – há uma leve semelhança com o lenço que flana por tantas mãos em *Otelo*. Talvez Freud soubesse exatamente o que estava fazendo.

Smiley Blanton finalmente leu, ele mesmo, o livro e, embora "não estivesse convencido do argumento", ficou satisfeito em ver que não era "apenas mais um exercício baconiano de cifras e códigos secretos". Blanton havia progredido muito a partir de suas sessões e se sentiu aliviado por não considerar o terapeuta um maluco. Em poucos meses, o americano começou a ter sonhos nos quais identificava Freud com Shakespeare. A primeira conversa entre Freud e Blanton sobre a questão da autoria influenciou o americano a ponto de ele tê-la incluído em uma palestra que deu alguns anos mais tarde. "A partir daí", escreveu Margaret Blanton, "passamos a enviar novas obras sobre o assunto ao professor sempre que havia alguma novidade nos Estados Unidos. Freud sempre escrevia para agradecer pelos livros".

Os Blanton estiveram com Freud pela última vez em Londres, em 1938, pouco depois de o psicanalista ter desembarcado em terras inglesas, fugindo de Viena e da perseguição nazista. As sessões de Smiley terminaram antes do previsto por lá, porque Freud precisou passar por uma operação na mandíbula. Margaret falou brevemente com Freud na ocasião, e ele lhe pediu desculpas por fazer Smiley "atravessar o Atlântico e depois ter que interromper o tratamento". Freud perguntou a Margaret sobre os planos de ambos. Ela contou que, antes de retornarem a Nova York, "passariam alguns dias em Stratford-upon-Avon", para que seu marido pudesse "fuçar um pouco e acrescentar algumas informações à sua visão sobre Shakespeare". Freud respondeu à notícia com "uma frieza súbita e incomum": "Smiley realmente acredita que as peças foram escritas por aquele sujeito de Stratford?". A leitura de *"Shakespeare" Identified* não surtira o efeito desejado no americano. Embora fosse óbvio para Margaret que Freud "realmente conhecia e amava as peças enormemente", também era fato que ele não acreditava "naquele sujeito de Stratford". Margaret se sentiu tentada, de acordo com seu relato, a contar a Freud sobre a "prova de fogo" que seu marido enfrentara oito anos antes, quando o analista tentara pela primeira vez transformá-lo num oxfordiano, mas "de repente me dei conta de que, se o professor tinha algum senso de humor", ela jamais "o havia presenciado", e decidiu que era melhor não trazer o assunto à tona naquele momento: "Imagino que ele não acharia graça". E não disse mais nada.

Freud morreu em setembro de 1939, tendo promovido a causa oxfordiana até o fim. Seus admiradores ou optaram por suprimir o que consideravam um constrangimento na biografia do psicanalista ou esforçaram-se para justificar a razão de, em seus últimos anos, Freud ter se tornado um oxfordiano tão fervoroso. Ernest Jones, seu biógrafo autorizado, acreditava que "a mentalidade de Freud o levara a desenvolver um interesse especial por pessoas que não eram o que pareciam ser". Não há como negar que Freud – que apoiava o lamarckismo e defendia que Moisés era egípcio – tinha uma tendência a ver as coisas de forma pouco convencional. E o que defendia a respeito de Moisés serve também para Shakespeare: "Privar um povo de uma pessoa que é seu orgulho e o maior de seus filhos não é uma tarefa fácil que possa ser empreendida de forma descuidada".

Mas, certamente, há mais em jogo aqui do que um pensamento contraintuitivo, um hábito mental que representava tanto grandes avanços intelectuais quanto ocasionais becos sem saída. Jones admite isso, embora o máximo que se dispusesse a conceder é que a rejeição de Freud em relação a Shakespeare era "em parte derivada da História Familiar", um "desejo de que certas partes da realidade pudessem ser mudadas" – de que pudéssemos não ser o que imaginamos ser. Peter Gay, outro dos grandes biógrafos de Freud, descarta a explicação de Jones em favor de uma alternativa mais psicanalítica: no fundo, tudo era uma questão de amor materno; as tentativas de Freud de resolver enigmas, que incluíam o interesse do pai da psicanálise pela identidade de Shakespeare, eram "exercícios necessários para que ele pudesse reiterar sua afirmação paterna e, mais ainda, o amor materno". Para Gay, a "transferência da figura indistinta do homem de Stratford para a suposta solidez do conde de Oxford era parte de uma questão de uma vida inteira" – uma questão associada ao "elemento erótico da ganância de Freud por conhecimento". Para mim, parece uma opção um pouco desesperada e que diz mais sobre a tentação oferecida pelas explicações psicanalíticas do que sobre o motivo de uma das maiores mentes da era moderna ter se voltado contra Shakespeare. A resposta pode estar em outro lugar: a devoção de Freud à causa de Oxford pode não ser um enigma psíquico, e sim uma resposta a uma ameaça à sua teoria edipiana, pedra fundamental da psicanálise – que, por sua vez, baseava-se fortemente numa leitura biográfica da vida e da obra de Shakespeare. Dessa perspectiva, a rejeição de Freud a Shakespeare de Stratford parece tanto inevitável quanto necessária – embora, como ocorre com outros, revele mais sobre os porquês do ceticismo do que sobre a autoria das peças.

Freud nasceu em 1856, ano em que o artigo de Delia Bacon na *Putnam's* inflamou o debate sobre a autoria de Shakespeare que rapidamente varreu a Grã-Bretanha, os Estados Unidos e a Europa. A discussão surgiu em um mundo no qual Shakespeare era celebrado como o maior dos escritores modernos e, ao mesmo tempo, no qual muitos questionavam se o filho de um homem que fabricava luvas poderia ter criado obras de arte tão gigantescas. Essa tensão mal resolvida esteve presente na ambivalência que Freud alimentaria sobre Shakespeare durante toda a sua vida. Aos oito anos de idade, o pai da psicanálise já lia e citava as peças de Shakespeare, e continuaria a fazê-lo pelo resto de seus dias. Conhecia bem a literatura inglesa (por uma década, leu "apenas livros ingleses") e elegeu *Hamlet* e *Macbeth* "entre as dez mais belas obras da literatura mundial".

Não era fácil se manter neutro em relação aos que alegavam que Francis Bacon tinha escrito as peças. Um dos mentores de Freud, o ilustre anatomista do cérebro Theodor Meynert, estava convencido de que Bacon era o autor das peças e, aparentemente, tentou convencer o amigo. Sem sucesso (anos mais tarde, Freud diria a Lytton Strachey que "sempre achou graça da hipótese de Bacon"). Porém, Freud se sentiu compelido a justificar sua relutância em partilhar do entusiasmo de Meynert.

Muito do que sabemos a respeito das ideias de Freud nessa época vem das cartas enviadas a Wilhelm Fleiss, o amigo mais próximo que teve na vida, e das cartas trocadas com sua noiva, Martha Bernays, ao longo dos três anos e meio em que ficaram separados (a mãe dela se mudara de Viena para Hamburgo, numa tentavia de separar os dois). As cartas a Fleiss foram publicadas. Já a correspondência trocada com Martha permanece arquivada nos Arquivos de Freud da Library of

Congress, e ficará lacrada ainda por muitos anos. Poucas pessoas, incluindo Ernest Jones, tiveram permissão de ler essas cartas – e algumas delas foram resumidas e publicadas.

Em um dos exertos publicados (de uma carta escrita a Martha Bernays em junho de 1883), Freud menciona a convicção de Meynert de que Bacon havia escrito as peças de Shakespeare. Freud discorda do amigo, mas, em vez de reconhecer a autoria de Shakespeare, argumenta que as peças deviam ser resultado de um trabalho a várias mãos: "há uma necessidade de partilhar a realização de Shakespeare entre vários rivais". Uma única inteligência não poderia ter abrangido um leque literário e filosófico tão vasto; se Bacon tivesse escrito as peças, além de suas maravilhosas obras filosóficas, "seria o cérebro mais poderoso que o mundo já produziu". Infelizmente, não temos o contexto dessas observações e não sabemos como Martha Bernays respondeu, e – como as cartas permanecem fora de alcance – não podemos ter certeza de até que ponto elas revelam um Freud jovem e ambicioso, lutando com os limites de seu próprio cérebro poderoso e com seus prodigiosos dons criativos. A atração pela hipótese de uma autoria em grupo pode apontar para suas próprias angústias criativas da época – assim como o viés cultural que tornava difícil a um Freud urbano e de educação refinada acreditar que um homem de uma Stratford rural, sem muita educação formal, pudesse ter realizado tanto sozinho.

As alegações dos baconianos, e de Meynert, há muito intrigavam Freud. Num esforço para resolver a questão da autoria de uma vez por todas, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, ele convidou seu discípulo Ernest Jones para fazer "um estudo aprofundado dos métodos de interpretação empregados pelos baconianos, contrastando-os com os métodos psicanalíticos". Assim, a questão poderia ser "desmentida" e sua mente talvez tivesse "um descanso". Jones, que acreditava firmemente que Shakespeare, e só Shakespeare, escrevera as peças, um homem cujo trabalho dependia dessa crença principalmente em relação a *Hamlet*, recusou. Teria sido útil saber exatamente quando e por que Freud abandonou a crença na autoria coletiva das peças e se isso coincidiu com seu crescente interesse pela psicologia individual, pela forma como as forças inconscientes moldam a criatividade e pela proximidade entre os artistas e os analistas.

As cartas de Freud para Fleiss mostram a turbulência de sua vida após a morte do pai, em 1896, ano decisivo para o desenvolvimento da psicanálise, já que foi a época em que abandonou sua teoria da sedução em favor de uma teoria edipiana para tratar os problemas relacionados à histeria e ao suposto abuso sexual de seus pacientes. As reflexões de Freud sobre Shakespeare e *Hamlet* durante esses meses são geralmente mencionadas como um subproduto de sua mudança teórica, mas a questão de causa e efeito é mais complicada do que parece.

Na época, Freud estava fortemente influenciado pelo livro de Georg Brandes, *William Shakespeare* (uma obra que significou tanto em sua vida que ele a carregou consigo, décadas mais tarde, quando teve de fugir da Áustria). As conexões que Brandes fazia entre a vida de Shakespeare e sua arte ofereciam a abordagem que seria popularizada pelos românticos alemães e ingleses: "ao dar expressão à vida espiritual de Hamlet", escreveu Brandes, Shakespeare "pôde, de forma natural, colocar para fora tudo o que transbordava em seu coração e fazia ferver seu cérebro. Pode deixar essa criação beber o sangue mais íntimo de seu coração, pode transferir-lhe a pulsação de seu próprio

pulso [...]. É verdade que as circunstâncias exteriores de Hamlet eram bastante diferentes das de Shakespeare. Seu pai não fora assassinado; sua mãe não havia se rebaixado. Mas todos esses detalhes eram apenas sinais externos e simbólicos. Ele viveu todas as experiências de Hamlet – todas".

Os próprios títulos dos capítulos de Brandes – "The Psychology of Hamlet" [A Psicologia de Hamlet] e "The Personal Element in *Hamlet*" [O Elemento Pessoal em *Hamlet*] – falavam diretamente aos interesses de Freud, que foi conquistado pelo relato do autor sobre o estado psicológico de Shakespeare ao escrever *Hamlet*: "Variadas emoções ocupavam o espírito de Shakespeare no ano de 1601", escreve Brandes, mais do que tudo, a morte de John Shakespeare: "Todos os anos de sua juventude, passados ao lado do pai, renasceram na mente de Shakespeare, as lembranças afluíam e a fundamental relação entre pai e filho tomou seu pensamento, ele acabou meditando sobre o amor e o respeito filial". Para Brandes, a morte do pai de Shakespeare levara diretamente ao nascimento de *Hamlet*. "Ele perdeu o pai, seu mais antigo amigo e protetor, cuja honra e reputação lhe eram tão caras. No mesmo ano, *Hamlet* começou a se formar na imaginação de Shakespeare."

Quando, em 1900, Freud descreveu em *A Interpretação dos Sonhos* como havia chegado a seus *insights* sobre o complexo de Édipo e sobre o funcionamento do inconsciente, reconheceu uma dívida: "é claro que só pode ser a mente do próprio poeta que nos confronta em Hamlet. Li, num livro de Georg Brandes (1896) sobre Shakespeare, uma declaração de que *Hamlet* foi escrita logo após a morte do pai de Shakespeare (em 1601), isto é, sob o impacto imediato dessa perda e, como bem podemos presumir, num momento em que seus sentimentos infantis em relação ao pai estariam fortemente revitalizados. Sabe-se também que o único filho de Shakespeare, que morreu muito jovem, se chamava 'Hamnet', que é idêntico a 'Hamlet'".

Embora não haja qualquer indício que comprove a afirmação de Brandes de que Shakespeare estava profundamente afetado pela morte do pai, o mesmo não pode ser dito em relação a Freud. No início de 1896, duas semanas depois do enterro de seu pai. Freud confessou a Fleiss que, "por uma dessas vias escuras por trás da consciência oficial, a morte de meu velho me afetou profundamente [...].Quando ele morreu, sua vida já tinha se esgotado havia muito, mas no meu eu interior todo o passado foi despertado por esse evento. Agora, me sinto desenraizado".

Nos meses que se seguiram, Freud lutou com sentimentos conflitantes relacionados a seu pai morto, tendo mesmo empreendido e mantido uma prática sem precedentes de autoanálise. As cartas brutalmente honestas enviadas a Fleiss na época – cartas que jamais sonhou que veriam a luz do dia, imaginando que seriam destruídas como ele fizera com as respostas enviadas pelo amigo – marcaram seus saltos criativos e também os tropeços, que foram acontecendo enquanto se movia na direção de uma nova teoria do inconsciente. No verão de 1897, Freud estava vivendo o que pode ser descrito como sintoma de Hamlet: "Nunca senti nada como essa atual paralisia intelectual. Cada linha que escrevo é uma tortura [...] passo por algum tipo de experiência neurótica, com estados de espírito estranhos e pensamentos não acessíveis à inteligência – ideias nebulosas e dúvidas vagas, com raios de luz se apresentando apenas vez ou outra, aqui ou ali". Em agosto de 1897, depois de visitar o túmulo do pai, Freud se sentiu mais paralisado do que nunca. Estava assombrado pelo sonho no

qual o pai aparecia apontando uma placa que dizia: "Você deve fechar os olhos". Ele interpretou as palavras como um ato de autorreprovação, que teria a ver com seu "dever para com os mortos". Freud estava de luto, debatendo-se contra uma paralisia intelectual, tentando determinar se havia compreendido mal o funcionamento de sua mente, a si mesmo e a seu pai.

No mês seguinte, abandonou a teoria da sedução. E confidenciou o "grande segredo" a Fleiss: "Não acredito mais em minha *neurotica*[35]", porque aceitá-la, percebeu Freud, significava implicar seu próprio pai como abusador sexual ou perverso: "em todo caso, o *pai*, sem excluir o meu, tem de ser acusado de ter sido perverso". Tendo rejeitado isso como a causa de sua "pequena histeria" – e da de seus pacientes também – Freud se viu mais uma vez à deriva: "Não tenho ideia de onde estou porque não consegui chegar a uma compreensão teórica da repressão e de suas ações recíprocas". Foi nesse momento que reconheceu suas afinidades com Hamlet, citando a Fleiss as palavras do príncipe sobre estar "de prontidão". Outubro traria, enfim, alguma clareza, uma nova teoria vivida e confirmada pelos exemplos literários de *Édipo Rei* e *Hamlet*. Freud escreveu entusiasmado a Fleiss que uma "ideia valiosa me ocorreu. Encontrei, também em meu caso, [o fenômeno de] estar apaixonado por minha mãe e ter ciúme de meu pai, e agora considero isso um evento universal da infância [...] Se assim for, podemos entender o fascinante poder de *Édipo Rei*". A "lenda grega apodera-se de uma compulsão que todos reconhecem, por a terem sentido dentro de si mesmos. A plateia toda já foi um Édipo em fantasia, e recua horrorizada diante da realização do sonho transformado em realidade pela peça".

A peça de Sófocles ofereceu a Freud um nome para sua teoria, mas foi *Hamlet* que lhe deu profundidade na mente do autor: "Passou pela minha cabeça o pensamento fugaz de que esse pode ser o pano de fundo de *Hamlet* também. Não estou falando das intenções conscientes de Shakespeare, porém acredito que um *evento real* estimulou o poeta a criar essa representação, que sua experiência inconsciente era o inconsciente de seu herói." Essa é uma afirmação surpreendente. Freud sugere que Shakespeare não tomou emprestadas ou inventou as experiências de Hamlet, mas as viveu. Um "evento real", a morte do pai de Shakespeare pouco antes de escrever a peça, teria disparado as experiências edípicas ambíguas em Shakespeare que, de toda forma, eram também as que Freud vivenciara recentemente com a morte do próprio pai.

A autoanálise permitira a Freud analisar, por extensão, Shakespeare, e identificar em sua peça – tanto quanto identificara nos resíduos de seus próprios sonhos – traços da profunda ambivalência edípica que Shakespeare teria sentido logo após a morte do pai. A semelhança psíquica com Hamlet e Shakespeare deu a Freud a confiança de imaginar que havia diagnosticado com sucesso a histeria que cada um deles teria vivenciado. Para Ernest Jones, "encaixava-se perfeitamente a ideia de que Freud resolvesse o enigma dessa esfinge, como resolvera o da outra, de Tebas".

Freud estava convencido de que sua teoria edipiana oferecia a explicação, há muito procurada, da procrastinação de Hamlet: "Que melhor forma de escapar do luto do que afundar no tormento e no sofrimento de ter, na obscura memória que ele mesmo contemplou, o desejo de agir contra o pai por paixão à mãe – 'se tratares os homens de acordo com seu merecimento, quem escapará do chicote?[36]'". Outros pedaços do quebra-cabeça de Hamlet logo foram se encaixando: "Sua consciência é sua

culpa inconsciente. Sua alienação sexual e a conversa com Ofélia não são tipicamente histéricas? [...] E no final, por acaso, Hamlet, exatamente da mesma forma mavavilhosa que meus pacientes histéricos, não se pune sofrendo o mesmo destino do pai ao ser envenenado por um rival?". Freud pode ter tido estudos de caso mais célebres – O Pequeno Hans, Anna O, o Homem Rato, Dora – mas Shakespeare foi, de muitas formas, o mais relevante.

Em nossa era pós-freudiana, tudo isso pode parecer natural, mas o próprio Freud estava ciente do quanto sua ideia soaria bizarra a seus contemporâneos, que se dividiam entre duas explicações prevalentes para a procrastinação de Hamlet. Ou o príncipe ficara paralisado por pensar demais ou era "patologicamente indeciso". Freud acreditava que até então "as pessoas ignoravam completamente o caráter do herói" – e isso era necessariamente verdade, já que ninguém jamais se propusera ao tipo de autoanálise em que foi pioneiro.

Freud insistia em uma distinção essencial entre *Édipo* e *Hamlet*: embora o complexo de Édipo fosse atemporal, ele se manifestava de forma diferente no mundo moderno. Portanto, embora "o *Hamlet* de Shakespeare tenha suas raízes no mesmo solo de *Édipo Rei*", a "mudança de tratamento dada ao mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, enormemente distintas, da civilização: o avanço secular da repressão na vida emocional da humanidade". Na peça de Sófocles, "a fantasia do desejo de uma criança, que está por trás de tudo, é trazida à tona e realizada como se fosse um sonho. Em *Hamlet*, ela permanece reprimida; e – assim como acontece com uma neurose – só percebemos sua existência em suas consequências inibidoras". *Édipo Rei* pertence a uma época mais antiga da civilização. *Hamlet*, em contraste, é produto de uma mente moderna e, por isso, pode nos dizer muito mais sobre nós mesmos. Porém, em função do "avanço secular da repressão" em nossas vidas psíquicas, apenas a psicanálise nos permite chegar às causas subjacentes do comportamento neurótico. Freud poderia ter considerado que Shakespeare, e a cultura pré-moderna na qual viveu e produziu, localizava-se em algum lugar entre o mundo de Sófocles e nossa própria era. Mas não fez isso, pois Shakespeare precisava ser uma das testemunhas principais de sua nova teoria. O Hamlet de Freud precisava ser um homem verdadeiramente moderno – e Shakespeare tinha de ser nosso contemporâneo.

As ideias que levaram Freud a rejeitar a teoria da sedução e resolver a questão de *Hamlet* não são fáceis de desvendar. Freud não poderia abandonar sua visão de *Hamlet,* e do que o autor teria vivido logo depois da morte de seu pai, sem colocar em xeque os elementos que confirmavam a correção de sua teoria edipiana. Isso era pedir demais de uma leitura que só poderia se manter de pé se *Hamlet* tivesse sido escrita depois da morte de John Shakespeare.

Anos se passaram, seguidores e pacientes se avolumaram em torno de Freud e a psicanálise prosperou. *Hamlet* se tornou um texto psicanalítico canônico, assim como um dos temas favoritos das reuniões da Wednesday Psychological Society, nas quais Freud explorava junto a seus discípulos

o fato de Shakespeare ter escrito a peça como "uma reação à morte de seu pai". Ernest Jones, o único falante nativo de inglês no círculo íntimo de Freud, tinha se comprometido a elaborar essa teoria, primeiro em um breve artigo de 1910 e, mais tarde, em seu popular livro, publicado apenas em 1949, *Hamlet e Édipo*. Jones estava trabalhando no tema, no começo de 1920, quando recebeu uma carta indesejada. "Por 'acaso'", Freud escreveu a ele, "fiquei sabendo de um novo documento sobre *Hamlet* que diz respeito tanto a mim quanto a você". Freud tinha lido o último livro de Georg Brandes, *Miniaturen* (1919), no qual Brandes refutava sua (crucial para Freud) alegação anterior de que Shakespeare escrevera *Hamlet* em 1601, logo após a morte de seu pai. Agora, parecia que a datação da peça, na qual a teoria de Freud precariamente se apoiava, estava errada. Brandes tinha mudado de ideia depois da descoberta de anotações feitas pelo escritor elisabetano Gabriel Harvey, que mostravam que *Hamlet* tinha sido escrita no começo de 1599 ou, no máximo, no começo de 1601. Freud se sentiu forçado a conceder que "*Hamlet* foi encenada antes da morte de Spenser e, de qualquer forma, antes da morte do conde de Essex, em outras palavras, muito antes do que imaginávamos. Agora, lembre-se, o pai de Shakespeare morreu nesse mesmo ano de 1601! Você pensaria em defender nossa teoria?".

Jones respondeu friamente, prometendo "investigar e informar" sobre essa novidade que ameaçava minar seu próprio trabalho. Antes de responder, procurou saber o que outros estudiosos de literatura tinham dito a respeito da nova prova, especialmente Sidney Lee, o principal shakespeariano britânico da época. Lee, por suas próprias razões, também não estava disposto a abrir mão de uma data mais tardia para *Hamlet*, de modo que inventou a hipótese genial, porém distorcida, de que Harvey *parecia* estar falando sobre os falecidos Spenser e Essex como se estivessem vivos porque havia usado "o tempo verbal presente à maneira dos relatos históricos" – o que permitia concluir que: "Nenhuma luz foi lançada por Harvey em relação à data precisa em que a composição ou a primeira apresentação de *Hamlet* foram realizadas". Isso, talvez, explique a confiança de Jones e a terminologia usada por ele para assegurar a Freud que "as passagens que você cita não provam em absoluto a data, porque as anotações podem ter sido escritas no presente histórico".

Freud concordou que as provas apresentadas por Harvey eram "bastante incompletas" para "resolver a questão". Mas, ao contrário de Jones, não estava disposto a defender essa posição, sabendo que "o chão é muito escorregadio em muitas das aplicações da psicanálise à biografia e à literatura". Ele já tinha sido forçado a desmentir algumas conclusões especulativas sobre Leonardo da Vinci, e reconhecia que talvez tivesse de fazer o mesmo com Shakespeare: "É um risco inerente ao nosso método concluir a partir de vestígios tênues, explorando sinais insignificantes".

A convicção de Freud de que o autor de *Hamlet* havia escrito a peça na sequência de uma luta edipiana permanecia inabalável, mas a revisão da datação agora colocava outra coisa em questão: a atribuição da autoria a Shakespeare de Stratford. Talvez tivesse havido uma conspiração, no final das contas, e "Shakespeare" fosse apenas um pseudônimo. Isso explicaria por que Freud e seus discípulos tinham tido tão pouco sucesso na análise psicanalítica de outras peças do cânone: além de *Hamlet*, apenas *Macbeth, Rei Lear* e *O Mercador de Veneza* renderam alguma coisa, e essas análises estavam longe se ser inovadoras.

As dúvidas de Freud foram exacerbadas por sua dificuldade de longa data em conciliar os fatos que apontavam para a origem humilde de Shakespeare com a vivência humana que se esperaria de tal gênio. Como admitira em *O Mal-Estar na Civilização*, o "nível cultural" de um artista com tantas realizações não poderia ser o de um homem que cresceu com "uma montanha de excrementos bem em frente à casa de seu pai em Stratford". Quando Freud ficou frente a frente com o Retrato Chandos de Shakespeare, pendurado na National Portrait Gallery, na Inglaterra, numa visita feita em 1908, suas dúvidas sobre as raízes do dramaturgo de Warwickshire só fizeram aumentar, pois, ao encarar o retrato, viu traços mais latinos do que ingleses. Freud registrou que "a aparência de Shakespeare é completamente excepcional, e pouco inglesa", e que "rosto é raça". Freud começou a suspeitar que Shakespeare tivesse ascendência francesa e que seu nome fosse uma corruptela de "Jacques Pierre". Como observou Jones, com algum pesar, depois de Freud ter se tornado um oxfordiano, o nome de família do conde de Oxford, "de Vere", era de origem normanda, o que só reforçou a crença de Freud de que o autor das peças não era, originalmente, de linhagem inglesa. Parece que Freud nunca conseguiu se livrar das primeiras dúvidas levantadas por Meynert, embora jamais tenha acreditado que Bacon pudesse ter escrito as peças. Era um mistério ainda a ser resolvido. Não muito tempo depois da conversa com Jones sobre a datação de *Hamlet*, em 1921, Freud confessou a seu amigo e discípulo Max Eitingon que sempre se sentira atraído pela controvérsia da autoria, da mesma forma que pelo oculto. Por mais que Freud quisesse resolver a questão, ele, agora com 65 anos, não tinha mais certeza de nada. Suas palavras para Eitingon – meio afirmação, meio pergunta – captam essa indecisão: "Acredito, pois, em uma conspiração, mas será ela da parte dos autores [baconianos] ou da parte do próprio Bacon?"

Looney

John Thomas Looney.

Ao final do século XIX, muitos admiravam Shakespeare (na expressão primeiro utilizada por Ben Jonson) "aquém da fronteira da idolatria"; outros atravessaram essa fronteira. No time desses últimos, estavam os fiéis de um pequeno ramo da Religião da Humanidade, em Newcastle-on-Tyde, que cantavam hinos não em louvor a Deus, mas a Shakespeare e outros "mestres religiosos da humanidade". O livro de orações incluía um "ato de Comemoração" para venerar aqueles que "elevaram a humanidade de sua fraqueza original a seu real estado de poder" – no qual Homero, Dante e Shakespeare eram mencionados na mesma toada que Moisés e São Paulo.

O rosto familiar de Shakespeare podia ser visto "habitualmente entre [...] bustos e símbolos" da Igreja da Humanidade, e servia de adorno ao espaço reservado aos cultos. No calendário da Igreja, a celebração do mês de Shakespeare caía, a cada outono, entre os meses de Gutenberg e Descartes. Os membros da Religião da Humanidade que moravam em Londres chegaram, numa ocasião, a viajar a Stratford-upon-Avon "como peregrinos, para prestar homenagem a Shakespeare". O verbete dedicado ao bardo no *New Calendar of Great Men* [Novo Calendário dos Grandes Homens] da Igreja da Humanidade dá uma ideia da razão por que Shakespeare era adorado, tendo antecipado e personificado alguns preceitos caros à Igreja. O Shakespeare desses religiosos "nasceu em uma sociedade ainda rica em beleza exterior e interior, promovida por séculos de feudalismo católico". Ainda assim, embora admirasse o *ethos* conservador desse mundo medieval "decadente", não alimentava, todavia, "simpatia por qualquer crença cristã oficial conhecida, nem pelas intrigas políticas que cercavam o trono Tudor". Não sendo "admirador da guerra", Shakespeare certamente nutria "um amor fervoroso pela paz interna de seu país". Além disso, suas peças "não fingiam ser religiosas, e nenhuma religião pode reclamá-las, exceto a Religião da Humanidade", já que o autor "tomou a alma humana como sua província". Por trás da linguagem piedosa, apresentava-se um Shakespeare pós-católico, nacionalista, reacionário, profundamente investido de hierarquia, nostálgico de um mundo em que as pessoas sabiam seu devido lugar. Esse Shakespeare fora uma figura de transição-chave na história do progresso humano, enraizado num passado tradicional, mas capaz de vislumbrar o futuro; embora "não pudesse conceber o conceito de ciência social e moral, estendeu as mãos ávidas na direção dele". O que valia para Shakespeare, servia igualmente para seu verdadeiro e maior personagem. Como Shakespeare, que "viveu suficientemente próximo da ordem

moral legada pela Idade Média para se submeter a ela espontaneamente", Hamlet reconhecia a importância da submissão. O que poderia significar a reflexão de Hamlet sobre "O que é um homem?" a não ser um reconhecimento de que "os desejos egoístas lutam incessantemente para prevalecer" e "precisam ser controlados – por um controle não apenas individual, mas social, religioso"?

Os frequentadores da Igreja em Newcastle e os peregrinos de Stratford eram positivistas ingleses, adeptos da recém-formada Religião da Humanidade, formada nos moldes dos ensinamentos do filósofo francês Auguste Comte. Embora a obra de Comte seja pouco conhecida nos dias atuais, no final do século XIX, na Europa, e especialmente na Inglaterra vitoriana, sua influência foi extraordinária. A principal marca da obra de Comte é um comprometimento com o progresso e com a ordem. Tendo crescido durante a Revolução Francesa, Comte manteve por toda sua vida uma aversão à anarquia. Desde o começo, o pensador francês sentira uma falta de fé na Igreja Católica, bem como em um Deus metafísico. Reconciliar os princípios da religião, da ciência e da moral, para Comte, exigia pagar um preço alto, mas aceitável – que John Stuart Mill (com quem ele se correspondia) resumiu em seu ensaio *On Liberty* [Sobre a Liberdade] como "um despotismo da sociedade sobre o indivíduo". A última obra de Comte touxe uma mudança em relação à religião – o progresso agora dava lugar à ordem – conforme ele concebia a Religião da Humanidade, que substituiria o culto a Deus. Se a Humanidade devia ser adorada, uma religião formal, com sacramentos, cerimônias, santos seculares, festividades, com um calendário religioso e com pastores precisava ser inventada, ou melhor, montada a partir de práticas tradicionais dos cristãos (não é de admirar que a Igreja Positivista de Comte tenha sido ridicularizada por T.H.Huxley como "Catolicismo *sem* Cristianismo").

A maioria dos discípulos ingleses de Comte era formada por intelectuais de Oxford interessados em promover os princípios filosóficos e políticos sistematizados nas primeiras obras do francês, evitando o desvio espiritual tardio sofrido por Comte. Uma facção menor, e de visibilidade limitada, concentrou as energias em estabelecer uma igreja que promovesse a Religião da Humanidade de Comte. Apesar da lealdade aos princípios positivistas, em 1878 as diferenças entre os dois grupos haviam criado um abismo intransponível, e cada grupo seguiu em frente por caminhos separados. O grupo menos influente e de menor duração, liderado por Richard Congreve, é o que nos interessa aqui.

Em alguns poucos anos, Congreve transformou o que tinha sido a "Escola Positivista" numa "Igreja da Humanidade", tendo designado a si mesmo como sumo sacerdote do movimento. Sob sua liderança, os encontros de domingo se tornaram cultos dominicais. e uma liturgia, festividades e sacramentos, com base nos princípios e no calendário de Comte, foram implantados. Num esforço para converter mais fiéis, Congreve apoiou o surgimento de igrejas satélites em meia dúzia de cidades inglesas. Mas havia poucas conversões, especialmente entre os membros da classe trabalhadora, e a expansão era dolorosamente lenta. Um pequeno posto avançado foi criado em Newcastle, em 1882, graças ao esforço de Malcolm Quin, um enérgico e ambicioso convertido que

reuniu a congregação da cidade nas duas décadas seguintes.

Em 1899, Congreve morreu repentinamente – e Quin tentou tomar o controle do movimento nacional, que tinha sede em Londres. Porém, não deixaria seu rebanho de Newcastle sem uma liderança e anunciou, em outubro de 1901, ter escolhido a dedo como sucessor J.T. Looney, de 29 anos, um congregado "destinado ao sacerdócio pelo próprio dr. Congreve". De fato, o último ato sacramental de Congreve fora presidir uma "Ordenação" a Looney, no domingo de Páscoa de 1899. Looney, acrescentava Quin, já prestara "assistência ocasional" ao "trabalho apostólico" e "está preparado para assumir o comando da Igreja de Newcastle e do Apostolado". Quin esperava conseguir levantar dinheiro suficiente para apoiá-lo, já que "seria de nosso interesse liberar o sr. Looney para os estudos e continuar nossa propaganda no Norte".

A tentativa de golpe de Quin falhou, e ele teve de retomar seu papel de liderança em Newcastle. O grande momento de Looney, sua promoção a líder sacerdotal da congregação de Newcastle, tinha se perdido. A morte de Congreve marcou o início do fim do movimento. Pelos próximos anos, Looney ajudou Quin nas "pregações públicas" e tentou reunir seu próprio rebanho, fazendo o que nenhum positivista inglês fizera antes, "pregações ao ar livre", no mercado da cidade vizinha de Blyth. Looney foi elogiado por sua "corajosa iniciativa e por seu novo método de propaganda positivista". Também foi relatado que sua pregação era "ouvida com simpatia e paciência por grandes audiências". Mas seus esforços para arrebanhar novos convertidos renderam pouco.

A Igreja da Humanidade nunca se recuperou de sua crise de sucessão. Em retaliação às ações de Quin, os membros de Londres cortaram o financiamento às igrejas do interior e, em 1904, elas começaram a fechar, sendo a de Newcastle uma das últimas a resistir. Membros insatisfeitos já haviam começado a abandonar o movimento em franco declínio. Em 1910, as portas da igreja de Newcastle finalmente se fecharam e o local foi "tomado pelos judeus, que ali construíram uma sinagoga". O busto de Shakespeare, como os de muitos outros, foi doado para a Newcastle Grammar School.

Em geral, a história da ascensão e queda de uma seita religiosa não mereceria muita atenção, menos ainda em um livro sobre a controvérsia da autoria de Shakespeare. No entanto, se Malcolm Quin tivesse tomado Londres, permitindo que J.T.Looney o sucedesse como líder da ainda próspera Igreja da Humanidade de Newcastle, há grandes chances de que a polêmica sobre a autoria de Shakespeare fosse hoje pouco mais do que uma nota de rodapé, a história de mais um entusiasmo vitoriano – semelhante ao lamarckismo, à frenologia e à própria Religião da Humanidade – que durou mais do que devia.

Virginia Woolf pode ter falado apenas parcialmente a sério quando escreveu que "por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou", mas para J.T. Looney foi de fato uma virada violenta: a igreja que havia escolhido liderar, uma igreja comprometida em reverter o individualismo e o modernismo que Woolf encarnava, tinha fechado suas portas. Pouco depois de a igreja de Newcastle ser vendida, Looney começou a escrever um livro, no qual trabalhou durante a Primeira Guerra Mundial e que terminou por volta de 1918, lançando-o a público em 1920. Na obra, ele se volta contra seu objeto de veneração – algo difícil de imaginar se Looney tivesse conseguido o posto de

líder da Igreja da Humanidade – e derruba o ídolo cujo busto adornava sua igreja, declarando que Shakespeare de Stratford era um impostor. Foi exatamente essa obra – *"Shakespeare" Identified* – que Freud pediu que Smiley Blanton lesse, o livro que convertera Freud, aquele que, até nossos dias, continua sendo a bíblia dos que acreditam que o conde de Oxford seja o verdadeiro autor das peças.

Não se sabe muito a respeito de John Thomas Looney (cujo sobrenome sempre foi objeto de injustificado abuso[37]). Embora tenha conquistado muitos seguidores no quarto de século entre a publicação de *"Shakespeare" Identified*, em 1920, e sua morte, em 1944 – e mantivesse correspondência com muitos deles –, ninguém escreveu um relato detalhado sobre sua vida. Não houve sequer um esboço biográfico acompanhando o relançamento de seu livro, postumamente, com novo material introdutório, primeiro em 1949, depois em 1975. Looney parece ter sido extraordinariamente discreto, tendo publicado apenas a respeito da questão de Oxford e Shakespeare: um livro, uma edição de poemas de Oxford e alguns artigos em revistas menores. A maior parte do que hoje é conhecido sobre sua vida e suas crenças – sem levar em consideração as poucas pistas autobiográficas presentes em sua obra – vem do que Looney escreveu a seus discípulos oxfordianos, cartas autorizadas, publicadas depois de sua morte de forma seleta no obscuro *Shakespeare Quarterly Fellowship*.

Na obra em questão, Looney relata que sua família veio da Ilha de Man e traça sua ascendência até o conde de Derby (embora não tivesse muito interesse na conexão aristocrática). Nasceu no nordeste da Inglaterra, na cidade litorânea de South Shields, e cresceu em uma casa metodista "fortemente evangélica". Aos dezesseis anos, começou a se preparar para ser pastor e, posteriormente, frequentou o Chester Diocesan College. Dentro de mais alguns anos, porém, abandonaria sua vocação e passaria um período em busca de uma "filosofia de vida". O que não conseguiu encontrar na igreja tradicional, descobriu em 1896, aos 26 anos, na obra de Comte. Ao olhar para trás, para seu período de formação, Looney se mostrava especialmente orgulhoso da amizade com Richard Congreve – o que o colocava a menos de um passo do próprio Comte. Looney escreveu sobre como Congreve o encorajou a buscar "um posto de liderança no movimento positivista inglês".

Essa versão a respeito dos anos de formação de Looney é reforçada por algumas cartas, que hoje se encontram na British Library, nas quais ele respondeu a questionamentos de Congreve sobre seu preparo intelectual para ser pastor e sobre o quanto estava ligado à causa positivista. Looney assegurou a Congreve que estava "plena e intensamente" comprometido, embora tivesse uma dolorosa consciência da "desvantagem de minha formação e de minhas circunstâncias", dada a amplitude de conhecimento que um sacerdote comtiano deveria ter. Além de matemática, astronomia, física, química e fisiologia, seus pontos fortes incluíam tanto a história europeia quanto a da Inglaterra, especialmente os "períodos Tudor e Stuart". Tendo recebido as garantias que esperava, Congreve foi adiante com a cerimônia, na qual Looney prometeu "aceitar a obrigação a mim imposta pela Ordenação como aspirante ao Sacerdócio da Igreja da Humanidade, minha escolha definitiva de destino".

Talvez por medo de se indispor com seus leitores, ou perdê-los, Looney nunca reconheceu, em *"Shakespeare" Identified,* o quanto sua experiência positivista havia contribuído para o livro. Apenas

anos mais tarde, finalmente confessaria o que tinha reprimido: "Por quarenta anos fui um estudioso das obras de Auguste Comte e um associado do movimento positivista na Inglaterra. Isso determinou, mais do que qualquer outra força, minha atitude diante de cada problema e meu interesse em cada questão de importância, ao que não constitui exceção a questão de Shakespeare em si". Era, portanto, como um exercício de positivismo aplicado que seu livro deveria ser apreciado: "Pode-se dizer que o Positivismo contribuiu sensivelmente para a descoberta de 'Shakespeare'" e é "desse ponto de vista que gostaria que meus estudos sobre o poeta fossem julgados".

"Shakespeare" Identified também era produto da aversão profunda de Looney pela modernidade: "Tive por muitos anos", explicou, "uma forte sensação de que nossa época é um tempo de crescente desorganização moral e social que tende à completa anarquia". Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, Looney refletia sobre como o caos e a destruição da Primeira Guerra Mundial haviam influenciado as ideias de seu livro. Enojado com o que viu – como imaginava que Comte e Shakespeare também tinham se sentido antes dele – Looney queria deixar sua marca, combatendo essas tendências anárquicas. A controvérsia da autoria foi um meio para atingir esse fim maior: "meu grande desejo tem sido contribuir de alguma forma para resolver um problema muito mais vasto, e muito mais sério em sua incidência, do que 'Shakespeare' ou qualquer outra mera questão literária". Mas, do ponto de vista de Looney, "o Destino nos honrou com essa tarefa específica e, embora não seja o trabalho que teríamos desejado, sentimos prazer de havermos sido capazes de fazer alguma coisa". Isso, por sua vez, explica por que escreveu que aqueles que "puderem ler nas entrelinhas de *'Shakespeare' Identified*, não terão muita dificuldade em detectar a direção" de seus interesses maiores.

No entanto, com todo o louvor e as calúnias que esse livro divisor de águas suscitou, poucos se deram ao trabalho de ler nas entrelinhas e procurar pelas pistas de Looney. Os shakespearianos não se dignaram a perder tempo com isso, recusando-se a levar esse livro formidável a sério, e preferindo se ocupar fazendo graça com o nome de Looney. Seus seguidores, por suas próprias razões, também optaram por não investigar muito a fundo – desconfortáveis, talvez, com o que já pressentiam. O mito fundador do movimento oxfordiano – nas palavras de um dos mais ardentes defensores do conde de Oxford, Charlton Ogburn – é que Looney, um mestre- -escola erudito, "abordou a busca pelo autor sistematicamente, com a mente completamente aberta".

Looney de fato parece ter uma mente aberta no início de *"Shakespeare" Identified*, quando explica que se interessou pela questão da autoria no momento em que percebeu que não mais conseguiria conciliar os fatos conhecidos da vida de Shakespeare com o *ethos* de *O Mercador de Veneza*, uma peça sobre a qual dava aulas regularmente. Mesmo que seja apenas uma meia-verdade, a história do professor curioso que desvenda o mistério da grande obra ainda tem um apelo tremendo. Como poderia alguém que processou pessoas "para recuperar montantes insignificantes", perguntava-se Looney, ter escrito uma peça que condenava justamente a avareza? Certamente, o autor da peça deveria se parecer mais com Antônio do que com Shylock, e ser alguém que tivesse sentido "as dificuldades de tomar dinheiro emprestado". Looney também achava "impossível" acreditar que Shakespeare pudesse ter desistido dos palcos, "e se aposentado, voltando para Stratford para se dedicar a casas, terras, pomares, dinheiro e malte, sem deixar um único sinal de seus

interesses intelectuais ou literários". Um escritor desse porte jamais teria se importando tanto com dinheiro. Shakespeare de Stratford era ou um hipócrita ou um impostor.

A lógica de Looney é inatacável – mas apenas para quem acredita que grandes autores não escrevem por dinheiro, e que as peças são claramente autobiográficas. Looney acreditava piamente nas duas coisas. E, para defender seu ponto de vista, citava o popular biógrafo Frank Harris, cujo influente *The Man Shakespeare* [O Homem Shakespeare] traz os protagonistas das peças como uma série de autorretratos: em Brutus, por exemplo, Shakespeare oferece um "retrato idealizado de si próprio"; "praticamente não há como negar que Shakespeare se identificou muito com Henrique V"; e, em Hamlet, foi o mais longe que pode, "revelando quase tudo sobre si mesmo".

Ao contrário dos que investigaram a questão da autoria antes dele, Looney começa sua jornada sem um autor específico em mente. Com franqueza, admite não ser especialista em literatura, mas também deixa claro que não vê isso como um empecilho, já que "a solução exige a aplicação de métodos de pesquisa que não são estritamente literários". A grande virtude da obra de Looney, e razão de grande parte do apelo de seu livro, é a modéstia da abordagem, ao mesmo tempo que nos conduz passo a passo pelo processo que o direcionou inexoravelmente a Oxford. Embora evite apresentar um candidato em particular já no começo do livro, Looney oferece, ainda assim, um conjunto de premissas questionáveis sobre a dramaturgia elisabetana que nitidamente circunscrevem sua abordagem. A maioria delas eram lugares comuns no século XIX que, embora tenham tido vida longa, não encontrariam simpatia nos círculos acadêmicos de hoje em dia, quando sabemos muito mais do que Looney e seus contemporâneos sobre a autoria na pré--modernidade e sobre a forma como Shakespeare trabalhava.

Como muitos em sua época, Looney acreditava que um escritor talentoso como Shakespeare nunca teria aceitado colaborar com dramaturgos menores. E, por muito tempo, houve uma divisão entre os que acreditavam que Shakespeare tinha escrito principalmente para frequentadores dos teatros elisabetanos e os que estavam convencidos de que teria produzido para a posteridade; Looney pertencia ao segundo grupo, alegando que peças tão densas de significados e alusões só poderiam ter sido reformuladas. Obras de arte tão complexas não teriam como ser compreendidas por frequentadores comuns dos teatros: "Embalar com significância e peso cada sílaba de uma obra, apenas para divertir ou emocionar o público por duas ou três horas, seria, por fim, inconsequente". A partir dessa lógica, Looney sentiu-se à vontade para afirmar que "as melhores peças passavam por duas fases distintas, sendo originalmente escritas para serem encenadas – e já eram, sem dúvida, de grande qualidade – para, depois, serem transformadas na suprema literatura da nação". Era uma ideia imprecisa e anacrônica do ofício de Shakespeare, mais adequada às revisões de Henry James para sua New York Edition do que a um dramaturgo jacobiano escrevendo em colaboração.

Armado de tais pressupostos, Looney estabeleceu um perfil do escritor de tais peças e sonetos notáveis que pudesse ser aceito por todos: um gênio reconhecido, assim como um talentoso poeta, um homem que era também misterioso, excêntrico e bem educado. Com base nesses pilares, Looney anexou uma lista bem mais controversa de qualidades: quem escreveu as peças era necessariamente um homem com conexões feudais, um aristocrata, um amante da falcoaria e da música, um

entusiasta da Itália, imprevidente em assuntos relacionados ao dinheiro e confuso em relação a seus sentimentos para com as mulheres. O autor também teria simpatia pelo catolicismo e seria profundamente cético (nesse ponto, citava Comte como fonte, já que o autor francês havia rotulado Shakespeare de "cético").

Looney insiste – e é difícil não acreditar – que não tinha um candidato específico ou uma lista de opções em mente. Por isso, começou do início, com o que o próprio "Shakespeare" chamou de "o primeiro legado de minha criação": *Vênus e Adônis*. Com o poema em mãos, Looney buscou correspondências na antologia de poemas mais popular de seu tempo, *Golden Treasury of English Songs and Lyrics* [Tesouros Dourados das Canções e Poemas Ingleses], de Palgrave. Ele logo encontrou um poema escrito no mesmo formato. O autor era Edward de Vere, 17° conde de Oxford, de quem Looney não sabia praticamente nada. Começou a pesquisar, recolhendo tudo o que podia sobre a vida de Oxford e sua obra. Looney conta o quanto sua emoção crescia a cada novo fato biográfico ou referência casual que descobria sobre Oxford – e não havia muito material publicado na época – já que tudo encaixava perfeitamente não apenas nos critérios que estabelecera para iniciar sua pesquisa, mas também no que estava nas peças.

Apenas um leitor despreparado não se perguntaria por que Looney não foi em frente, comparando *Vênus e Adônis* a obras de outros poetas que escreveram em formato semelhante, por que não considerou as primeiras peças, assim como a poesia de Shakespeare, e por que não aventou a possibilidade de as peças terem sido escritas em colaboração. O restante de *"Shakespeare" Identified* é dedicado a dar peso à hipótese de Oxford, a ilustrar como essa descoberta altera a forma como deveríamos ler as peças e entender sua finalidade social, política e espiritual e, finalmente, a superar potenciais objeções ao argumento oxfordiano.

A abordagem de Looney foi uma façanha. Retoricamente, seu livro é a obra mais interessante sobre a controvérsia da autoria a ter aparecido e, nesse aspecto, ainda não foi superado. A qualidade editorial e literária da obra foi, em grande parte, ignorada por conta de sua mitificação. Quando o editor de Looney, Cecil Palmer, insistiu em fazer uma revisão e uma edição do manuscrito que lhe foi entregue, o autor deu carta branca, autorizando-o a "fazer o que bem entendesse". Alguns anos após a morte de Looney, Palmer confessou ter transformado "o ensaio de um colegial numa tese de doutorado".

A insistência de Looney em afirmar que não tinha nenhum candidato em vista quando iniciou o livro nos distrai do que ele de fato já tinha em mãos quando começou: premissas questionáveis sobre a natureza da autoria e uma profunda convicção de que quem quer que tivesse escrito as peças, necessariamente partilhava de sua visão positivista do mundo. Seu "Shakespeare" teria parecido familiar a outros membros da Igreja da Humanidade: "essencialmente, um medievalista" que "preservou para sempre, em personagens humanos, muito do que merece ser lembrado sobre as relações sociais feudais na Idade Média". Essa argumentação positivista sobre o medievalismo de Shakespeare e seu papel crucial na marcha do progresso humano se assemelha muito à alegação comtiana da visão antimaterialista, antidemocrática e profundamente reacionária de Shakespeare.

Como o autor das peças era alguém "cujas simpatias, e provavelmente os antecedentes, o ligavam

mais à antiga ordem do que à nova", ele "não era o tipo de homem que almejaria ascender da classe média das cidades". Para Looney, o autor das peças jamais teria se submetido aos valores da classe média, especialmente à busca de riqueza. Um homem pode adorar Mamon ou servir à Humanidade. "Representá-lo como um homem que, tendo atingido uma vida confortável para si, deixou para trás, voluntariamente, seus objetivos no teatro [...] para se dedicar mais exclusivamente a casas, terrenos e negócios em geral, é sugerir que se processou um milagre de autoestultificação no homem em questão e um milagre igual de credulidade em nós."

Se mais provas fossem necessárias, havia as peças, que demonstravam que o autor "não compreendia a classe média". Seus cidadãos "comuns" eram como "autômatos andando desajeitados pelo palco para representar sua classe", e as "classes baixas nunca eram apresentadas com dignidade viril ou grandeza de caráter". Looney não parece considerar a vivacidade e a "grandeza de caráter" do Bobo, em *Rei Lear*, ou do velho servo leal Adam, em *Como Gostais*, de Feste, em *Noite de Reis*, da Ama, em *Romeu e Julieta*, dos seguidores de Falstaff e de dúzias de outros, das classes baixa e média, que povoam as peças. Ele estava convencido de que os grandes personagens de "Shakespeare", e aqueles por quem o autor demonstrava maior simpatia, eram os reis e rainhas – o que leva à "conclusão lógica" de que o autor das peças é um "aristocrata [...] próximo da realeza". Uma vez que a "teoria" de que "Shakespeare" escrevia por dinheiro "é repudiada, somos forçados a olhar para um autor que acredita com toda sua alma na grandeza da dramaturgia e na enorme possibilidade de humanização por trás da vocação de ator".

Looney insiste, vez ou outra, que o autor das peças se posiciona vigorosamente contra as forças do individualismo e do materialismo que ameaçam "submergir completamente a alma do homem civilizado". Como completou seu livro no final da Primeira Guerra Mundial, Looney viu seu argumento confirmado no que acontecia ao redor: "Os excessos desses tempos flácidos", como Shakespeare bem descreve em *Hamlet*, "contra os quais toda sua carreira foi um protesto, instalaram-se mais do que nunca na vida da humanidade, e o produto culminante desse materialismo moderno é a guerra mundial que grassou, enquanto a maioria destas páginas estava sendo escrita". Ao defender a profunda simpatia do autor das peças em relação aos "cavaleiros do feudalismo" e sua "afeição por essas relações sociais", Looney segue o pensamento de seu mentor, Richard Congreve, que escrevera um livro sobre o reinado da rainha Elizabeth para desafiar "o individualismo, o evangelho das classes literárias neste momento", e louvar o modelo em que tudo ocorre de cima para baixo, imposto pela rainha. Congreve rejeitava veementemente a acusação de que pensar assim era mostrar "simpatia pelo despotismo"; Elizabeth era uma monarca absoluta, e a Inglaterra estava "mais segura na mão de uma pessoa do que na de algumas", quem dirá de várias. O reinado de Elizabeth, dessa perspectiva, foi um modelo para a Igreja da Humanidade. Looney também parece ter partilhado a visão de Congreve de que Elizabeth foi a "última grande governante hereditária" e de que "seu reinado fechou uma grande época da história inglesa" – um ponto final que convenientemente correspondia à morte do conde de Oxford. A tirana de Delia Bacon era a governante modelo de Looney.

Looney encontrou a prova mais incontestável da afeição do autor pelos valores autoritários no grande discurso de Ulisses sobre os perigos do caos no Primeiro Ato de *Tróilo e Cressida*. "Não

houve mais terrível condenação à igualdade revolucionária", concluiu Looney, "do que a pronunciada ali":

Ah, quando se abala a hierarquia,
Escada a todos os desígnios altos,
Condena-se o ato. Pois como podem
Diplomas, grupos e a fraternidade,
A primogenitura e o direito,
Prerrogativa de coroa e louros,
Legitimar-se sem hierarquia?[38]

Tirando os versos de seu contexto, e destacando em itálico aqueles que defendem seu ponto de vista hierárquico, Looney ignora quão astuta era a lábia de Ulisses ao manipular seu superior, o apalermado Agamenon, que tinha motivos de sobra para querer ouvir um discurso que defendia tão agressivamente a hierarquia e a "primogenitura". Na década de 1940, E.M.W.Tillyard faria desse discurso a peça chave de seu nostálgico e influente *Elizabethan World Picture*. Mas nem mesmo o conservador Tillyard foi tão longe quanto Looney, que estava convencido de que "a cena como um todo é uma discussão sobre política de Estado, do ponto de vista de alguém fortemente imbuído de concepções aristocráticas e consciente do declínio da ordem feudal sobre a qual a vida em sociedade se apoiara até então". Looney sabia que o tempo não podia voltar atrás, que "não podemos, é claro, voltar ao medievalismo de 'Shakespeare', mas teremos de incorporar na vida moderna o que havia de melhor na vida social e no espírito de ordem da Idade Média".

Não era suficiente para Looney que o autor das peças demonstrasse tais pontos de vista; ele tinha de defendê-los e usar as peças para promover sua posição política explícita. Por isso, a candidatura de Oxford fez tanto sentido, e por isso Looney não podia escrever um livro que defendesse simplesmente que um Shakespeare de Stratford com posições conservadoras tinha escrito as peças. O verdadeiro autor precisava ser alguém cuja linhagem aristocrática fizesse dele um líder natural, alguém que – se tivesse sido devidamente reconhecido em seu tempo – poderia ter mudado o mundo. Como nos grandes ensinamentos de Comte, as obras completas de "Shakespeare" eram uma cartilha tanto para as reformas sociais quanto para as políticas: "O quanto todo o curso da história europeia poderia ser diferente", lamenta Looney, "se a política de 'Shakespeare' tivesse prevalecido ao invés da dos políticos de seu tempo".

Para seguir esse raciocínio, Looney tinha de argumentar que as peças de Oxford eram alegorias políticas sofisticadas (para ele, *Henrique V*, por exemplo, era a tentativa de Oxford de promover a conciliação, em contraponto à tendência imperialista da política externa elisabetana). Subjacentes a essas reivindicações, estão suposições rebuscadas de como e por que o dramaturgo criou seus personagens. Para Looney, essas personas dramáticas não eram criações da imaginação fértil do escritor; mas a representação "de homens e mulheres vivos, modificados artisticamente e ajustados

para caber no papel que precisavam desempenhar". E muitos deles eram, portanto, cortesãos conhecidos ou conselheiros privados que viviam na órbita imediata do dramaturgo. Também nesse ponto, Looney estava simplesmente se apropriando de uma metodologia tópica, ocasionalmente empregada por estudiosos tradicionais de Shakespeare, de Malone até nossos dias, embora tenha levado o método a novos extremos.

Havia muitos incidentes na vida de Oxford que correspondiam aos eventos das peças e, assim, Looney encontrou apoio para sua alegação de que as peças eram uma autobiografia velada. Como Hamlet, o pai de Oxford morreu jovem e sua mãe se casou novamente. Como Lear, ele teve três filhas – e sua primeira esposa era da idade de Julieta quando se casou com o conde. Oxford não se abstinha de reciclar em suas peças os terríveis acontecimentos de sua própria vida – desde ter sido enganado por meio de uma armadilha, tendo acabado na cama com sua esposa (como Bertram, em *Tudo Está Bem*), até esfaquear um homem desarmado (como Hamlet fez com Polônio).

Até esse momento, os críticos tinham tido dificuldade em identificar esses "disfarces ardilosos" porque olhavam para o homem errado. Looney estava convencido de que a autoria de Oxford deixaria tudo muito claro. *Hamlet* oferecia o melhor exemplo, e Looney fez a correspondência entre o elenco de personagens da peça e o círculo de companhias que Oxford tinha na realeza: Polônio é lorde Burleigh, Laertes é seu filho Thomas Cecil, Hamlet é o próprio Oxford e Ofélia é a esposa de Oxford, Anne. Mas a alegação de que algumas das figuras mais poderosas da realeza estariam sendo representadas em palcos públicos revela uma compreensão superficial da censura artística do período elisabetano. Looney não compreendia que Edmund Tilney, o Master of the Revels, cujo trabalho era ler e aprovar todas as peças antes que fossem encenadas em público, teria perdido o emprego – se não o nariz e as orelhas, ou a própria cabeça – se aprovasse uma peça que ridicularizava de forma tão transparente conselheiros reais do passado e do presente. A alegação de Looney também desafia o senso comum, já que lorde Burleigh estava morto quando *Hamlet* foi escrita, e nada poderia ter sido mais insensato ou perigoso do que zombar do conselheiro mais amado de Elizabeth logo após a sua morte, fosse por escrito ou nos palcos.

Ainda assim, havia coisas em favor da candidatura de Oxford. Ele fora elogiado em vida como poeta e dramaturgo, e seus versos ganharam muitas antologias. Como se sabia relativamente pouco sobre a vida de Oxford quando Looney realizou sua pesquisa, não podemos culpá-lo por não ter se aprofundado. Looney se apoiou no retrato romântico do conde apresentado no final do século XIX no *Dictionary of National Biography*, escrito, por coincidência, pelo estudioso de Shakespeare, Sidney Lee. Looney ficou sabendo por essa fonte que Oxford nascera em 1550, que tivera uma passagem rápida por Cambridge, que sucedera seu pai como conde de Oxford em 1562, que permanecera sob a guarda de William Cecil, casando--se com sua filha mais velha, Anne, em 1571 (voltando a se casar depois da morte da primeira esposa, em 1588) e, posteriormente, que Oxford teria entrado e saído do círculo íntimo da corte de Elizabeth. De acordo com Lee, de 1592 até mais ou menos sua morte, em 1604, a vida de Oxford "foi passada em sua maior parte em isolamento". Looney também descobriu, a partir do relato de Lee, que Oxford escrevera poemas "de uma beleza muito lírica", "desperdiçara uma parte de sua fortuna com homens de letras cuja vida boêmia o atraía" e fora patrono de uma companhia de teatro.

Um século mais tarde, muitas outras informações sobre Oxford vieram à tona, e podem ser encontradas na edição atualizada do *Dictionary of National Biography*, no verbete escrito por Alan Nelson, assim como na biografia competente e rigorosamente documentada que Nelson escreveu sobre de Vere, *Monstrous Adversary* [Adversário Monstruoso]. O Oxford de Nelson é uma figura muito menos atraente que a de Lee e, por extensão, a de Looney. O que se tornou muito mais claro com o tempo é que Oxford foi "notório em seu tempo" por "sua vida desregrada e por desperdiçar praticamente todo seu patrimônio em extravagâncias pessoais". "Sempre sem fundos, não hesitava em repassar a seus súditos suas dívidas." Suas "excentricidades e inconstâncias de temperamento cresceram com os anos". Oxford esfaqueou um serviçal, mas foi absolvido porque as autoridades decidiram que não tinha sido assassinato, mas suicídio: o serviçal havia, por vontade própria, se empalado na ponta da espada de Oxford.

Enquanto Looney imaginava Oxford, no que Lee chamou de "isolamento", retrabalhando suas peças teatrais até transformá-las em grande arte, os documentos de Nelson comprovam que "Oxford dedicou seus anos de declínio à interminável busca de renda complementar, pedindo o monopólio de frutos, óleos e algodão; a preferência do estanho em Cornwall e Devon", assim como "o governo de Jersey" e a "presidência de Gales". As cartas de Oxford que sobreviveram "refletem seus constantes desapontamentos [...]. Amargo até o fim, ele tramou contra a coroação de um escocês na Inglaterra". O retrato de Oxford pintado por Nelson é parecido com o que foi feito por Gabriel Harvey, em 1580, em seu *Speculum Tuscanismi*: "Delicado no falar, excêntrico no vestir, vaidoso em todos os sentidos", era "um homem singularmente estranho". No que tange os valores positivistas, Oxford se provaria uma péssima escolha – embora, novamente, dada a escassez de informações sobre o conde na época, Looney não pudesse saber disso. E John Aubrey, biógrafo do século XIX, não ajudou o legado Oxford ao compartilhar com seus leitores um episódio embaraçoso e provavelmente apócrifo: "Este conde de Oxford, com sua obediência restrita à rainha Elizabeth, deixou escapar um peido, pelo qual ficou tão envergonhado e constrangido que foi viajar por sete anos. Ao retornar, a rainha o acolheu dizendo: 'Meu senhor, tinha esquecido seu peido".

O maior desafio para Looney era a data da morte de Oxford, em 1604, já que muitas das grandes peças jacobianas de Shakespeare não tinham ainda sido escritas, incluindo *Macbeth, Rei Lear, Coriolano, Antônio e Cleópatra, Timão de Atenas, Péricles, Um Conto de Inverno, Cimbelino* e *Henrique VIII*. Looney concluiu que as peças haviam sido criadas ou antes de Oxford morrer (e postumamente reveladas uma a uma ao público), ou deixadas incompletas e finalizadas por escritores menores (o que explicaria por que elas contêm alusões a fontes e eventos que aconteceram depois da morte de Oxford). Foi uma estratégia duplamente sagaz, que permitia refutar praticamente qualquer argumento contrário.

Looney também concluiu que *A Tempestade* – uma peça que os estudiosos admitiam com confiança ter sido escrita depois de 1604 – não pertencia ao cânone, e fora escrita inteiramente por outra mão. Ao rejeitar a autoria de "Shakespeare" para *A Tempestade*, repudiava também a generalizada e tradicional alegação biográfica do século XIX, segundo a qual essa era a última peça de Shakespeare e, quando Próspero dispensa seus homens e abandona sua "mágica", o próprio autor sinalizava a desistência em relação à sua arte. As bases de Looney eram mais uma vez positivistas:

"Shakespeare" jamais iria expressar uma besteira metafísica, como a encontrada na fala de Próspero. "Somos da matéria de que se fazem os sonhos, e nossa vida pouca encerra-se em sono."[39] E, embora *A Tempestade* conte com um rei e um duque, "ao ler a peça, ninguém sente estar em contato com a estrutura social do feudalismo medieval".

Certamente, escreve Looney, "Shakespeare" acreditava que "a vida humana é uma maravilhosa realidade objetiva" e "seu mundo era povoado por homens de verdade; não *coisas de sonhos*". Seu argumento aqui ecoa o influente e reeditado ensaio de Lytton Strachey, publicado alguns anos antes, que sinalizava uma virada na leitura romântica da peça: "Em *A Tempestade*, a irrealidade atingiu sua apoteose. Dois dos personagens principais, francamente, não são humanos". O *timing* de Looney foi perfeito, porque conseguiu remar a favor da maré de opiniões que se voltavam contra *A Tempestade* e contra Próspero como um herói autobiográfico. Próspero, observa Strachey, "é a figura central de *A Tempestade*; e frequentemente tem sido considerado um retrato do autor – a personificação de seu espírito sábio e benevolente que, supostamente, emprestara uma auréola à vida de Shakespeare". Mas, "se Próspero é sábio, ele é também presunçoso e amargo [...] sua gravidade é muitas vezes apenas um outro nome para pedantismo [...] e não há um único personagem na peça com quem, em algum momento, ele não seja propositadamente desagradável".

Se biógrafos influentes da época vitoriana, como Edward Dowden, tinham visto em Shakespeare/Próspero a própria imagem do artista sereno e benigno, um homem que atingira o autodomínio e, com ele, um distanciamento "das alegrias e tristezas comuns ao mundo", Strachey vê apenas um protagonista chato e um escritor que estava, ele mesmo, "ficando entediado" – "entediado com as pessoas, entediado com a vida real, entediado com o teatro". No início do século XX, o grande reinado de *A Tempestade* como coroamento da carreira do autor e de Próspero como um patriarca sábio – exatamente como as pessoas queriam ver Shakespeare – perdera muito de seu apelo. O mesmo aconteceu com a imagem de Shakespeare como um homem rodeado de livros e de magia, um repositório de sabedoria política. O grande feito de Looney foi apresentar um candidato alternativo para Bacon-como-Shakespeare, enquanto, ao mesmo tempo, oferecia um retrato do escritor que satisfazia perfeitamente os anseios do novo século: Shakespeare como o príncipe Hamlet. Cem anos depois, Hamlet ainda sustenta seu posto autobiográfico, graças, em grande parte, a um dos primeiros devotos de Looney: Freud. Se, a princípio, a morte de Oxford em 1604 tinha sido um obstáculo quase insuperável para a questão da autoria, ela agora se provaria providencial, na medida em que Looney considerava que *Hamlet*, ao invés de *A Tempestade*, era a última peça de "Shakespeare". Para Looney, as últimas palavras de Hamlet falavam diretamente sobre a terrível situação de Oxford e "podem quase ser aceitas como as últimas palavras de Oxford": "Que nome chagado / Se resta tudo sem saber eu deixo!"[40]. A peroração de Looney demonstra sua visão do artista morrendo enquanto trabalha:

> A imagem de uma grande alma, incompreendida, quase um pária em sua própria esfera social, com defeitos de natureza que, aparentemente, o teriam levado a fracassos colossais na vida, trabalhando incessantemente em sua grande tarefa, disposto a deixar a vida dos palcos sem receber por ela nenhum crédito, exceto um nome desacreditado: enfim,

> morrendo, assim parece, praticamente com a pena entre os dedos, tendo realizado grandes feitos, mas não todos a que se propusera.

É difícil resistir à tentação de ver nas entrelinhas desse trecho os sinais do desânimo que os discípulos de Comte sentiram quando a Religião da Humanidade perdeu visibilidade pública, deixando para trás nada além de um nome desacreditado.

Looney não começou com um candidato em vista; começou com um chamado às armas, no qual alistou "Shakespeare" – ou, melhor, colocou "Shakespeare" para nos alistar – para sua causa. Apenas no final de seu livro, Looney baixa a guarda e admite sua agenda política e a forma como via "Shakespeare": uma peça crucial para a restauração social e política de uma "nova ordem" repressiva, na qual superiores governam inferiores, num ambiente em que o *noblesse oblige* prevalece. É uma visão séria do que Looney julgava ser a finalidade última da causa oxfordiana e, como tal, merece ser citada integralmente:

> Se a nova ordem, que a "alma profética" de "Shakespeare" procurava, está para surgir, finalmente, através de uma reinterpretação e da aplicação aos problemas modernos de princípios sociais que existiam apenas em germe no medievalismo, então "Shakespeare", ao ajudar a preservar os melhores ideais do feudalismo, seria um fator importante na solução desses problemas sociais que estão assumindo proporções que ameçam todo o mundo civilizado. O ideal feudal que mais enfatizamos é o de *noblesse oblige*; a devoção do forte aos fracos; o princípio de que todo o poder de um homem sobre seus semelhantes, apoie-se ele em bases políticas ou financeiras, só pode ser duradouro quando os superiores cumprirem fielmente seus deveres para com os inferiores. Nessa tarefa de "apresentar os deveres", Hamlet, ou "Shakespeare", que acreditamos ser Edward de Vere, provavelmente contribuiu como uma força única, por meio da silenciosa influência espiritual que emana de suas peças.

Quaisquer dúvidas que ainda restassem dobre as crenças centrais de Looney – compartilhadas e antecipadas por "Shakespeare" – são silenciadas pela carta que ele enviou a um admirador americano, Flodden W. Heron. Em julho de 1941, Flodden escrevera uma carta de solidariedade, expressando afinidade entre as duas democracias no momento de trevas, quando parecia que a Inglaterra enfrentaria sua destruição na mão dos nazistas. Era a coisa errada a se dizer para Looney, e provocou uma resposta ácida:

> Muitas vezes lamento, portanto, que a guerra seja representada como uma luta entre a ditadura e a democracia. No final das contas, é uma guerra entre a alma humana e a força bruta elementar. O que acontece é que os ditadores atuais defendem a dominação e a

> tirania espiritual, e para a democracia sobrou defender a liberdade da alma. O oposto é, no entanto, bastante concebível. "O governo da maioria" pode ser tão tiranicamente repressivo quanto qualquer outra forma de governo.

Looney teve de abandonar sua casa por conta dos maciços ataques aéreos alemães na área de Gateshead-on-Tyde – e suas cópias não vendidas de *"Shakespeare" Identified* foram destruídas por bombardeios alemães a Londres. Embora descontente com Hitler e os nazistas, ele, ainda assim, preferia "pensar em nossas duas nações como forças unidas na luta pela preservação da liberdade espiritual contra a manutenção do que é chamado 'democracia governamental'". Ele permaneceria – como permanecem seu livro e seu "Shakespeare" – obstinado na luta contra as forças da democracia e da modernidade até o final.

O oxfordismo de Looney vinha no pacote. Não se podia aceitar o candidato rejeitando o método. Também era necessário aceitar um retrato do artista inventado, baseado largamente em fantasia e projeção, enormemente em desacordo com os fatos da vida de Edward de Vere. Looney concluía que a história da autoria das peças e os valores feudais, antidemocráticos e profundamente autoritários presentes nelas eram inseparáveis. Aceitar sua solução para a controvérsia da autoria significava também assinar embaixo dessas premissas preocupantes.

Freud, Novamente

Freud celebrou seu aniversário de setenta anos, em 1926, na companhia de seus velhos amigos Max Eitingon, Sándor Ferenczi e Ernest Jones. Eles conversaram até tarde da noite, enquanto Freud discorria sobre os fatos que comprovavam que o conde de Oxford era o verdadeiro autor das peças de Shakespeare. Jones, mais tarde, relembrou seu "espanto em relação ao entusiasmo com que ele falava sobre o assunto às duas da manhã". Esse logo se tornou um ponto sensível entre eles. Os dois vinham se afastando nos últimos anos quando, no início de março de 1928, Jones escreveu uma angustiada carta a Freud informando que seu amado filho tinha acabado de morrer. A carta terminava com um apelo por algum pensamento de conforto – "algumas palavras suas podem nos ajudar". Ao invés de oferecer consolo, Freud achou melhor "fazer algo para distrair" seu amigo enlutado. Reconhecendo que seu discípulo estava "mais próximo do problema de Shakespeare", Freud, que havia relido *"Shakespeare" Identified*, estimulou Jones a afastar sua mente daquela perda investigando as alegações de Looney – "Certamente um analista se interessaria em pensar sobre o assunto". Ainda sobre isso, Freud acrescentou que estava especialmente curioso a respeito da recepção do livro de Looney na Inglaterra. Ele próprio estava "muito impressionado com as investigações de Looney, quase convencido".

Jones esperou mais de um mês antes de responder e, dadas as circunstâncias, lidou bastante bem com a resposta insensível de Freud, apesar de admitir que esperava um pouco mais de compaixão. Disse a Freud que se lembrava bem "que você nos falou sobre Looney em maio de 1926", e que estava disposto a conceder que "Shakespeare provavelmente tinha interesse em de Vere e se mantinha bem informado sobre ele". Mas Jones impôs seu limite: o argumento de Looney não era persuasivo e *"Shakespeare" Identified* "não causara impressão em Londres", onde "o único homem de letras com quem falei sobre o assunto tratou-o de forma depreciativa". "Tantos livros", continuou Jones, "consistem, na primeira parte, em promessas de revelar e provar alguma coisa, e, na segunda, em triunfo pelo que acham que provaram".

Freud respondeu, ofendido. Seria a última carta entre eles a respeito de Shakespeare: "Fiquei insatisfeito com suas informações sobre Looney. Recentemente, li o livro novamente e, desta vez, fiquei ainda mais impressionado". A observação de Jones de que essas teorias emocionantes nem sempre entregam o que prometem atingira um nervo: "Acho injusto", respondeu Freud, "dizer que ele se mostra triufante depois de fazer promessas, como tantos outros caçadores de enigmas". Freud insistiu em ter a palavra final, relembrando a Jones sobre a veia inexplorada da análise de Shakespeare que podia ser agora avaliada pela perspectiva oxfordiana: "A explicação dos sonetos e as contribuições para a análise de Hamlet me parecem – além de outras coisas – justificar a convicção de Looney [...]. A existência de de Vere oferece material para novas investigações que podem render interessantes resultados positivos e negativos. Sabemos que lady Oxford casou novamente depois da morte do marido, mas não sabemos a data. Qual seria nossa posição se isso justificasse a crítica à pressa indecorosa que Hamlet faz a sua mãe?"

Por que Freud, que viveu na ambivalência quanto à questão da autoria por tanto tempo,

comprometeu-se com a causa de Oxford tão vigorosamente em seus últimos anos? Ele havia lido o livro de Looney de forma cuidadosa o suficiente para encontrar ali a nostalgia por um passado repressivo e autoritário, perigosamente ingênuo. Não há dúvida de que percebeu o que impulsionava o argumento de Looney. Quando escreveu a Lytton Strachey, autor de *Elizabeth and Essex* [Elizabeth e Essex], advogando em favor de Looney, Freud observou que Oxford, como Essex, "personificava [...] o tipo do nobre tirânico". Se alguém estava em posição de saber ler nas entrelinhas, era Freud, e ele conhecia o bastante das ideias de Comte (um de seus primeiros professores, Ernst Brücke, em 1870, fora um positivista comprometido). A própria visão de Freud sobre o custo da repressão na sociedade humana – especialmente o imposto pela religião – era clara, e exatamente nessa época, enfim, ele se debatia, em *O Futuro de Uma Ilusão* (1927), com muitas das questões sociais levantadas por Looney, concluindo que "é duvidoso que os homens fossem, em geral, mais felizes ao tempo em que as doutrinas religiosas dominavam de forma irrestrita; mais morais eles certamente não eram". Freud também refletira por muito tempo e com seriedade sobre a tensão irresolúvel entre o desejo individual e a vontade da sociedade, procurando, em *O Mal-Estar da Civilização* (1930), algum tipo de acomodação entre as duas coisas – um equilíbrio que oferecesse melhores perspectivas para a felicidade humana.

A rejeição de Freud a Shakespeare não deve ter sido fácil. Ela o perturbou, como mostra sua carta a Theodor Reik, de março de 1930: "Tenho me sentido aflito com uma mudança em mim que aconteceu por influência do livro de Looney, *'Shakespeare' Identified*. Não acredito mais no homem de Stratford". Porém, Freud não se permitiu ir mais longe e dar explicações psíquicas profundas a Reik sobre sua perturbação – dessa forma, elas permanecem inacessíveis a nós, se é que chegaram a ser acessíveis a ele.

O que é ainda mais intrigante sobre Freud ter abraçado a causa de Looney é que, quarenta anos antes, ele reinventara Hamlet (e também Shakespeare) na imagem de um homem moderno, neurótico e cosmopolita. No entanto, a única forma pela qual poderia sustentar esse ponto de vista era acreditando numa teoria que transformava Shakespeare, e por extensão Hamlet, em um reacionário pró-feudalismo. É difícil evitar a conclusão de que a decisão de Freud de abraçar a causa oxfordiana foi, na melhor das hipóteses, autoenganadora. Apesar de continuar a modificar e elaborar as dinâmicas edipianas até o final de sua vida, e de chegar mesmo a mudar de ideia sobre alguns aspectos da teoria da sedução, no final, seu conceito central sobre a teoria edipiana nunca foi abalado. O fato de o livro de Looney corroborar sua solução do problema de *Hamlet* deve ter sido muito reconfortante, confirmando que a peça teria sido escrita após a perda do pai do autor. Porque, se Looney estava certo, e Freud aparentemente precisava acreditar nisso, não fazia diferença se *Hamlet* fora escrita em 1598, ou mesmo em 1588, porque Oxford perdera seu pai em 1562 e, em seguida, vira sua mãe, como Gertrudes, casar novamente.

Outros aspectos da leitura que Looney fizera de *Hamlet* teriam sido bem assimilados por Freud. Podemos apenas imaginar sua animação crescente ao ler, em *"Shakespeare" Identified*, o quanto "a perda do pai de Hamlet, com as consequentes mudanças que isso implicava em sua vida, deve ter sido um grande sofrimento para uma pessoa de constituição tão sensível". Looney, como Freud, também via Hamlet como "a autorrevelação dramática do autor, se é que uma tal revelação é

possível". Também em outros aspectos, o argumento de Looney era rico em possibilidades para Freud. Looney havia concluído, afinal, que o fato de a mãe de Oxford ter se casado novamente influía diretamente "sobre as questões de interpretação shakespeariana". A leitura oxfordiana que Looney fizera de *Hamlet* – que, para ele, falava "do amor e da admiração de um filho por seu pai morto" e "do luto e da decepção pela conduta de sua mãe" que "está na raiz de toda a tragédia de sua vida" – permitia, enfim, uma exploração mais ampla de ambos os aspectos, materno e paterno, do esquema de Édipo, por muito tempo inacessível a Freud. Ele lançou mão do argumento em uma nota que apareceu na edição seguinte de seu *Esboço da Psicanálise*, em que declarou que "Edward de Vere, conde de Oxford, um homem que já foi identificado como o autor das obras de Shakespeare, perdeu um pai amado e admirado quando ainda era garoto, e repudiou completamente sua mãe, que casou novamente logo depois da morte do marido".

Conforme se animava com o potencial psicanalítico dos argumentos de Looney, um envelhecido Freud se tornava mais e mais impaciente com aqueles de seu círculo que tentara e fracassara em converter, incluindo Hanns Sachs, para quem repassou um exemplar de *"Shakespeare" Identified*. Freud tentou com ainda mais força convencer o romancista Arnold Zweig. Ao fracassar na tentativa de converter Zweig à causa oxfordiana, pediu que ele devolvesse o livro: "Você precisa trazer o Looney de volta quando vier. Devo repassá-lo a outras pessoas, porque, evidentemente, com você, não tive sucesso". Mas ele ainda não desistira de Zweig e, meses mais tarde, ainda o recriminava: "Não sei o que o atrai para o homem de Stratford", escreveu Freud. "Ele não parece ter nada que justifique sua aclamação, enquanto que Oxford tem praticamente tudo à mão – a neurose de Hamlet, a loucura de Lear, a atitude desafiadora de Macbeth, o ciúme de Otelo etc. Quase chega a me irritar que você não apoie essa ideia".

Depois de ler o livro de Looney, Freud também se convenceu de que os Sonetos – obras que nunca considerara a sério – poderiam se provar solo fértil para futuras pesquisas psicanalíticas. Ele estava suficientemente persuadido da alegação de Looney sobre a natureza autobiográfica dos poemas para acreditar que esses versos compactos eram como sonhos registrados ou confissões que davam acesso aos pensamentos do autor e, por meio deles, às experiências não registradas. Quando Richard Flatter, um estudioso austríaco de Shakespeare, enviou a Freud sua tradução alemã dos Sonetos, Freud escreveu de volta, corrigindo seus pontos de vista "obsoletos" e assegurando-lhe de que "não há mais dúvidas sobre a seriedade da natureza dos versos e de seu valor como confissões". Isso era óbvio, já que os poemas "tinham sido publicados sem correções do autor e repassados ao público, a quem não haviam sido destinados, depois de sua morte". Freud pediu a Flatter que lesse a última obra oxfordiana, que ele mesmo estava lendo no momento: *Shakespeare's Sonnets and Edward de Vere* [Os Sonetos de Shakespeare e Edward de Vere] Gerald H. Rendall.

Rei Lear também parecia muito mais aberta a uma explicação psicanalítica. Freud escreveu, animado, a James S. Bramson, que "a figura do pai que deu tudo o que tinha para suas filhas deve ter exercido, sobre ele, uma atração especial compensatória, já que Edward de Vere era exatamente o oposto, um pai inadequado que nunca cumpriu seus deveres com as próprias filhas"; assim, mesmo quando a vida de de Vere tomava um rumo oposto ao do que acontecia nas peças, isso confirmava para Freud a autoria de Oxford. Freud também tentou persuadir Bramson de que a peça fora escrita

por Oxford durante seus últimos anos – antes da data que os estudiosos em geral atribuíam à peça – e era estritamente baseada nas duas filhas mais velhas e casadas de Oxford, Elizabeth e Bridget, assim como na mais nova e solteira, Susan ("nossa Cordelia"). Freud via a confirmação da autoria de Oxford no fato de que, nas fontes, todas as três filhas de Lear eram solteiras, e Oxford teria alterado isso para que as relações de Lear se assemelhassem mais às suas próprias. *Otelo* agora também podia ser explicada em termos psicanalíticos e familiares: o casamento de Oxford "com Anne Cecil foi muito infeliz. Se Oxford foi Shakespeare, viveu ele próprio os tormentos de Otelo". Tudo somado, Oxford acabou se mostrando um terreno muito mais rico – em termos de psicanálise – do que Shakespeare jamais havia sido, o que pode explicar, nas palavras de Freud a Smiley Blanton, porque ele estava "tão fortemente inclinado" em favor da teoria de Looney, embora soubesse que ela não resolvia completamente o "mistério" da autoria.

Freud escreveu um discurso de agradecimento pelo Prêmio Goethe, em 1930. Estando ele demasiado frágil para ir à cerimônia pessoalmente, sua filha Anna leu o discurso em seu lugar. Freud aproveitou a oportunidade para expor seu ponto de vista sobre a biografia literária em geral e sobre a possibilidade de Oxford ter escrito as peças de Shakespeare em particular – sua primeira declaração pública sobre essa opinião (exceto um aparte na edição americana de 1927 de *Estudo Autobiográfico*, no qual escreveu que após "reler" "*Shakespeare*" *Identified*, de J.T. Looney, "estou praticamente convencido de que o nome falso esconde a personalidade de Edward de Vere"). No que tange à literatura biográfica, "duas questões que valem a pena quanto a" qualquer autor são "o enigma do dom miraculoso que forma um artista" e como isso nos ajuda "a compreender melhor o valor e os efeitos de suas obras". Freud reconhece que essas são coisas que queremos muito saber, e que esse "desejo poderoso" fica ainda mais forte quando a satisfação nos é negada, como "no caso de Shakespeare". Ele passa discretamente para a questão da autoria: "É inegavelmente doloroso para nós, não sabermos até hoje quem foi o autor das comédias, tragédias e sonetos de Shakespeare – se de fato era o filho inculto de um cidadão provinciano de Stratford que conseguiu uma colocação modesta como ator em Londres, ou se era um homem nobre, altamente culto, apaixonado, inconstante, de certo ponto de vista até meio *déclassé*, como Edward de Vere". Colocando a questão dessa maneira, não há muita escolha.

No exílio, em Londres, aguns anos mais tarde, vendo tudo o que lutara para construir ser ameaçado pela ascensão de uma ideologia forjada a partir de uma mistura inebriante de culto de personalidade, romantização de um passado distante, vilificação de um materialismo associado aos judeus e insistência em disciplina, subordinação e submissão das massas a uma vontade ditatorial, teria Freud parado para refletir sobre o quanto a visão social de Looney coincidia com o que o levara a deixar Viena?

> Mais do que nunca, nos próximos anos, precisaremos do espírito de "Shakespeare" para ajudar no trabalho de rebaixar o "político" e o materialista, que sempre manobram em busca de ascensão no mundo dos humanos, à posição secundária, subordinados e sob a disciplina de elementos espirituais da sociedade. Não podemos, é claro, voltar ao

> medievalismo de “Shakespeare”, mas teremos de incorporar na vida moderna o que havia de melhor na vida social e no espírito de ordem da Idade Média.

A visão retrógrada de Looney fica desconfortavelmente próxima do relato de Freud sobre a ascensão nazista ao poder em 1933, quando descreveu “o ideal do hitlerismo” como “puramente medieval e reacionário”. Nesse mesmo ano, Freud também escrevera para Ernest Jones que “estamos em uma transição para uma ditadura de direita, o que significa a supressão da social democracia. Não será um estado de coisas agradável, e não vai tornar a vida boa para nós, judeus”. Pode ser injusto de minha parte, mas não posso evitar uma sensação de que Freud, que se professava seguidor de Looney, parece ter fechado os olhos para as implicações mais amplas do que Looney defendia.

A filha de Looney, sra. Evelyn Bodell, informou que, alguns dias antes de morrer, em 17 de janeiro de 1944, seu pai confidenciou: “Meu grande objetivo na vida foi trabalhar para a unidade religiosa e moral da humanidade; e, junto com isso, nos últimos anos, houve o desejo de ver Edward de Vere se estabelecer como o autor das peças de Shakespeare – e a questão dos judeus ser resolvida”. Essa última frase pode ser facilmente mal interpretada, especialmente em 1944, quando começavam a se tornar claros os horrores que os nazistas praticavam contra os judeus (entre as vítimas estavam quatro das cinco irmãs de Freud, que morreram em campos de extermínio). O que Looney estava querendo dizer fica evidente em uma carta que ele enviou a Freud em julho de 1938, pouco depois de o psicanalista ter fugido de Viena para Londres. Em vez de discutir a questão de Shakespeare, Looney queria obter o apoio de Freud para a resolução do problema judaico. Ele explica que escreve como positivista, como nacionalista e como alguém que não mantém diálogo com a ditadura. Embora altamente crítico aos nazistas, também se mostra impaciente com a recusa dos judeus em abandonar sua distinção racial e se deixar assimilar livremente pelas nações em que vivem – fonte última, para Looney, de sua perseguição. Ele rejeita a possibilidade de uma pátria judaica, considerando-a impraticável; a única solução, de sua perspectiva positivista, seria a “assimilação” que, mais cedo ou mais tarde, “deve acontecer”. Looney poderia ter acrescentado que Oxford previra isso, ao fazer Shylock e Jessica “se assimilarem” à sociedade veneziana dominante por meio da conversão no final de *O Mercador de Veneza*.

Looney foi consistente até o fim. Começara sua pesquisa sobre a autoria décadas antes, comparando “a gana por propriedades” e as “transações mesquinhas” do Shakespeare de Stratford com as de Shylock. Para Looney, a ideia de que um autor faminto por dinheiro tivesse escrito as peças era impossível. Sua originalidade foi sugerir que, enquanto Shakespeare de Stratford era representado em Shylock, o conde de Oxford havia pintado seu autorretrato em Antônio. A solução de Looney para o problema da autoria e o exemplo de resolução que a peça dava para o “problema judaico” por meio “da unidade religiosa e moral da humanidade”, eram dois lados da mesma moeda.

Oxfordianos

Quase da noite para o dia, a publicação de *"Shakespeare" Identified,* em 1920, estabeleceu Oxford como o principal candidato à autoria das peças. Com Bacon em declínio, os maiores competidores de de Vere eram agora outros aristocratas; a defesa de que a autoria seria de outros escritores ou poetas profissionais, incluindo Marlowe, nunca decolou. Em 1905, os condes de Essex e Southampton tinham ambos sido apresentados como candidatos, mas sem despertar muito interesse. Houve um entusiasmo consideravelmente maior, dois anos mais tarde, com a candidatura de Roger Manners, o quinto conde de Rutland. Com fortes conexões literárias, tendo casado com a filha de sir Philip Sidney, Rutland tinha viajado bastante e servido como embaixador na corte dinamarquesa, em Elsinore, o que dava a ele um conhecimento íntimo do mundo de Hamlet. Embora fosse jovem (precisaria ter publicado *Vênus e Adônis* com 17 anos), sua morte, em 1612, correspondia mais ou menos ao fim da carreira de Shakespeare na dramaturgia. Os defensores de Rutland – que logo incluíam alemães, suíços, belgas, russos, americanos e argentinos – também acreditavam que as experiências dos personagens mais memoráveis – especialmente Romeu, Jacques, Hamlet e Próspero – tinham sido moldadas a partir da tumultuada vida do conde. Quando Sherlock Holmes foi resgatado de sua aposentadoria para resolver o mistério de quem teria escrito as peças de Shakespeare, o famoso detetive concluiu que fora Rutland.

Antes de o livro de Looney aparecer, o principal rival aristocrático de Rutland era o genro do conde de Oxford, William Stanley, conde de Derby. Durante o auge dos baconianos, na década de 1890, tinha vindo à tona a história de que um espião jesuíta registrara, em 1599, que Derby "se ocupava unicamente escrevendo comédias para atores comuns". Algumas décadas mais tarde, na esteira da renovação do interesse por candidatos aristocráticos, os pesquisadores chegaram a dar prosseguimento a essa tentadora informação e, em 1919, a candidatura de Derby atraía seguidores internacionais e até mesmo do meio acadêmico. Além do registro do jesuíta, havia muitos outros pontos a favor: o primeiro nome de Derby era o mesmo de Shakespeare e os dois partilhavam as mesmas iniciais (de modo que o conde poderia facilmente ter escrito os trocadilhos com "Will" nos sonetos), e suas datas encaixam bem, já que ele nasceu três anos antes de Shakespeare e morreu no ano em que os teatros foram fechados, em 1642. Derby também era bem viajado, conhecia especialmente a França, e havia consideráveis provas internas nas peças que correspondiam às experiências de Derby.

Não fica inteiramente claro por que Oxford emergiu como o mais plausível entre os competidores aristocratas. Alguns, na época, estavam convencidos de que, se a defesa de Derby tivesse se estabelecido alguns anos antes, um consenso teria ocorrido em relação à sua candidatura. Em retrospecto, Looney se provou um defensor mais eficiente do que os que apoiavam seus rivais. Seu livro era mais sincero, seus discípulos, mais proeminentes e comprometidos, e as conexões autobiográficas estabelecidas entre a vida de Oxford e as peças de Shakespeare eram mais persuasivas. Em última análise, o que fez pender a balança em favor de de Vere foi o fato de, em sua própria época, ele ter sido o único entre os condes a ter sido elogiado por seu contemporâneos, tanto

por sua poesia quanto por suas comédias. Embora poucos poemas e nenhuma das peças que Oxford escreveu com seu próprio nome tenham sobrevivido, ainda assim era possível comparar o que sobreviveu com as obras atribuídas a Shakespeare, e discutir (como os baconianos o fizeram por bastante tempo) paralelos estilísticos e temáticos entre as duas obras.

Para capitalizar o estudo pioneiro de Looney, uma biografia adequada, assim como uma edição acadêmica dos versos conhecidos de Oxford, se faziam necessárias. Looney se encarregou da edição de *The Poems of Edward de Vere* [Poemas de Edward de Vere], enquanto B.M.Ward se dedicou a completar *The Seventeenth Earl of Oxford* [O Décimo Sétimo Conde de Oxford], primeiro relato completo sobre a vida de de Vere. Uma torrente de publicações se seguiu: trinta obras oxfordianas escoaram das prensas durante as duas décadas seguintes.

H.H. Holland ajudou a abrir caminho, em 1923, com *Shakespeare Through Oxford Glasses* [Shakespeare pela Ótica de Oxford], que ligava peças previamente datadas do início do século XVII a eventos acontecidos nos anos 1570 e 1580. Um trio de oxfordianos entusiasmados, cada um com sua pequena editora, veio em seguida. Eva Turner Clark, uma das poucas americanas a aderir ao movimento desde o início, publicou quatro livros oxfordianos. Com base nas obras de Holland, e tentando fazer por Oxford o que Malone fizera por Shakespeare, Clark mapeou uma cronologia alternativa das peças do conde, datando as primeiras de bem antes do que era corrente. Sua obra foi muito influente e Freud, que a leu cuidadosamente, ficou especialmente impressionado. Na Grã-Bretanha, o crítico de teatro Percy Allen foi ainda mais prolífico, com cinco títulos. Publicou também uma obra mais pessoal, *My Confession of Faith* [Minha Confissão de Fé] (1929), na qual afirmava o quanto sua crença em Oxford se assemelhava a uma conversão religiosa. Para não ficar trás, Gerald H. Rendall, professor que ensinava grego na University College Liverpool, e já tinha oitenta anos quando se converteu ao oxfordismo, produziu quatro títulos sobre o conde. Outros, que incluem *Seven Shakespeares* [Sete Shakespeares] (1931), de Gilbert Slater, e *The Earl of Oxford as "Shakespeare"* [O Conde de Oxford como "Shakespeare"] (1931), de Montagu William Douglas, propunham que Oxford era, na verdade, a grande mente por trás de um grupo de escritores responsáveis pelas obras de Shakespeare. Douglas sugeria ainda que a rainha Elizabeth havia encarregado Oxford de supervisionar um departamento de propaganda que produzia peças patrióticas e panfletos. Era um terreno fértil, e os tradicionais estudiosos de Shakespeare, que se recusaram – como os baconianos – a reconhecer o sucesso inicial do movimento de Oxford, tiveram de lutar para competir com o grande volume de publicações sobre o assunto.

Embora tenha vivido até 1944, Looney nunca escreveu outro livro. No entanto, correspondeu-se com seus seguidores e contribuiu em alguns artigos oxfordianos, um deles publicado no luxuoso *The Golden Hind*, em que anunciava uma nova leitura de *As Alegres Comadres de Windsor*. Mais uma vez, os personagens eram compreendidos como figuras históricas maldisfarçadas: o arrojado Fenton era outro dos autorretratos de Oxford, enquanto a mulher que ele corteja, Anne Page, era uma óbvia alusão à jovem com quem se casou, Anne Cecil. O bobalhão Slender, de quem Fenton puxa o tapete, é o rival de Oxford, sir Philip Sidney, que havia pedido sem sucesso a mão de Anne Cecil em casamento. Mesmo a definição do local, Windsor, correspondia exatamente aos eventos, ocorridos décadas antes, em que a peça fora baseada. As histórias combinavam tão perfeitamente que Looney

duvidava "haver outro caso no qual um dramaturgo tenha seguido tão de perto fatos reais e definido uma identificação tão distante de qualquer dúvida razoável".

Quando Oxford perdeu Anne, que morreu vítima da febre em 1588, um grande drama se iniciou, o que acabou por ser nossa sorte, já que a morte prematura da esposa do conde inspirou uma sucessão de heroínas notáveis: "Depois da morte de lady Oxford, o conde se isolou, e iniciou-se um período durante o qual aconteceu a explosão 'shakespeariana' que envolveu, como acabamos de ver, uma representação dos assuntos mais íntimos de sua juventude e vida adulta". "A pequena e doce condessa de Oxford" vive em "Ofélia, Julieta, Desdêmona e Anne Page" – e "o que Beatriz foi para Dante, corresponde, sob circunstâncias muito diferentes, ao que Anne Cecil se tornou para nosso grande "Shakespeare"". Era uma história de inspiração romântica que tanto antecipava quanto superava a encenada no filme *Shakespeare Apaixonado*.

Looney sabia muito bem que Oxford estava enterrado em uma cova anônima no cemitério de St. Augustine, Hackney – o que significa que aqueles que o adoravam não tinham um santuário apropriado para visitar, nada como o cenário em Stratford-upon-Avon que continuava a atrair peregrinos. Mas Anne foi enterrada na Abadia de Westminster, e a deificação de Oxford poderia ser realizada se, conforme propunha Looney, o túmulo dela se tornasse o santuário do casal: "É uma coisa importante para nós que Anne esteja na Abadia de Westminster. Um dia, quando o mundo fizer justiça a Edward de Vere, o túmulo monumental de Anne vai, sem dúvida, tornar-se um santuário onde o casal poderá ser lembrado e onde as honrarias públicas àquele que se tornou a glória da Inglaterra poderão ser feitas". Com isso, o plano de Looney para suplantar Shakespeare em favor de Oxford estava completo. Ele provavelmente não sabia, ao formular esse plano, que – conforme deixa claro o novo *Dictionary of National Biography* – o casamento de Anne, que tinha 14 anos de idade, com de Vere foi um "desastre". O sogro de Oxford, Burleigh, logo estaria resmungando que "Oxford foi seduzido por certas pessoas libidinosas e trata sua esposa como a uma estranha", depois de saber que Oxford andava se esquivando de sua "doce pequena condessa" ao retornar de viagens ao exterior. O casal se manteve afastado por anos. Mesmo depois de voltarem a ficar juntos – e disso Looney sabia – Oxford engravidou Anne Vavasour, uma das damas de honra da rainha. Quatro anos após a morte de Anne, Oxford se casou novamente. A fantasia de Looney de que Edward de Vere e Anne Cecil eram a versão inglesa de Dante e Beatriz era um bocado forçada.

Reconhecendo a necessidade de ter uma organização central que promovesse "a pesquisa e a propaganda" da causa, um programa de bolsas voltado aos estudos de Shakespeare, a Shakespeare Fellowship, foi fundada em 1922, tendo sir George Greenwood (cujo trabalho influenciara Twain e outros céticos) como primeiro presidente. Os vice-presidentes fundadores incluíam o professor Abel Lefranc e o próprio Looney. Greenwood tendia a considerar a possibilidade de Oxford como mentor de um grupo de escritores, enquanto Lefranc era um defensor do conde de Derby. Portanto, pelo menos no início, a organização esperava unir "em uma fraternidade todos os que amam Shakespeare e estão insatisfeitos com a ortodoxia prevalente dos stratfordianos". O objetivo era "incentivar e organizar as pesquisas em: registros paroquiais, testamentos e outros documentos que podem ajudar a lançar luz sobre o assunto". Quando o ano terminou, mais de quarenta pessoas haviam entrado para a organização. Com os esforços de pesquisa redirecionados para outros candidatos, que não o

homem de Stratford, havia uma grande confiança de que, em breve, apareceriam provas incontestáveis de quem havia realmente escrito as peças.

Em algum momento nas duas décadas que se seguiram – depois que o apoio a Rutland, Derby e outros havia fenecido –, o estatuto da organização foi discretamente reescrito para dar "especial consideração às reivindicações de que Edward de Vere, o 17° conde de Oxford, em associação com outras pessoas ligadas a ele, foi o poeta Shakespeare". Livros publicados por editoras comerciais, especialmente a do editor Cecil Palmer, tornaram-se a moeda do reino de Oxford e foi só em meados de 1930 que se considerou necessário publicar um boletim para divulgar a causa. Os primeiros vinte anos do movimento foram tão bem-sucedidos, e os oxfordianos eram tão prolíficos, que a hipótese circunstancial estava praticamente completa.

O intenso interesse de Freud e seu círculo pelo assunto é apenas uma indicação do quanto a candidatura de Oxford estava viva e pulsante na Europa. A notícia também se espalhou pelos Estados Unidos, onde, em 1937, Louis Bénézet, professor de Letras no Dartmouth College, publicou o primeiro de seus muitos livros oxfordianos, *Shakspere, Shakespeare and de Vere*. Naquele mesmo ano, Charles Wisner Barrell popularizou a teoria de Looney nas páginas do *Saturday Evening Post*. Logo em seguida, Barrell causou sensação ao publicar um artigo na *Scientific American* no qual argumentava que o quadro de Ashbourne – que foi descoberto no século XIX, depois comprado pela Folger Library, e que, supostamente, retratava Shakespeare – havia sido adulterado, e que um exame com raios-X e infravermelhos mostrava que a figura pintada por baixo era de Edward de Vere. Enquanto os oxfordianos trabalhavam para dar força a suas argumentações em favor do conde, uma energia considerável era, ao mesmo tempo, empreendida para enfraquecer a hipótese de Shakespeare.

No início da década de 1940, o movimento oxfordiano tinha atingido um surpreendente grau de visibilidade. O exemplo mais notório é o filme de guerra inglês de 1941 "*Pimpernel" Smith* (lançado nos Estados Unidos como *Mister V*), no qual Leslie Howard, que também o produziu e dirigiu, fazia o papel de um arqueólogo que acaba com os nazistas. Quando, no filme, o nome de Shakespeare surge durante uma conversa, Leslie Howard menciona casualmente que esteve "fazendo uma pesquisa [...] sobre a identidade de Shakespeare" que "prova de forma conclusiva que Shakespeare não era de fato Shakespeare [...] Era o conde de Oxford". Mais para frente, ao segurar um crânio durante uma escavação, Howard recita o famoso discurso, "Ai de mim, pobre Yorick!", de *Hamlet,* e acrescenta: "foi o conde de Oxford que escreveu isso, sabia?". A causa oxfordiana estava claramente em alta.

Porém, apesar de toda a fumaça, as pesquisas oxfordianas haviam produzido pouco fogo. O objetivo da Shakespeare Fellowship – descobrir registros que ligassem Oxford às peças – não tinha sido cumprido, já que nem um único documento relevante fora descoberto nos arquivos ingleses. Ainda em 1921, Looney havia escrito que "os indícios circunstanciais não podem se acumular para sempre sem, em algum momento, levarem a uma prova". No entanto, as evidências permaneciam uma incógnita – como também a aceitação generalizada da teoria. Enquanto os oxfordianos estavam totalmente convencidos de sua hipótese, pelo que consideravam provas circunstanciais esmagadoras,

outros permaneciam teimosamente céticos. Como os livros sobre a hipótese simplesmente repisavam os mesmos argumentos, as editoras começaram a perder dinheiro e, por isso, também o interesse pelo assunto. Looney admitiu a um adepto, em 1927, que: "Naturalmente, esperava uma propagação mais rápida da teoria do que a que ocorreu".

Com a busca por arquivos fracassando, e as alegações circunstanciais que ligavam a vida de de Vere aos eventos ocorridos nas peças e sonetos chegando a um ponto de saturação, os estudiosos de Oxford, em busca de novas áreas de investigação, se viram em um beco sem saída. Pressionados pela necessidade de confirmar, em vez de qualificar, a grande descoberta de Looney, começaram a defender as hipóteses mais implausíveis. A primeira atitude foi aumentar significativamente o alcance da obra literária de Oxford. Se a autoria estava mascarada, e a genialidade de Oxford não dava chance a rivais, a hipótese então era de que ele havia escrito não apenas as obras de Shakespeare, mas também de outros grandes escritores do período elisabetano. Os baconianos já tinham trilhado esse caminho escorregadio, e agora era a vez dos devotos do conde. Os oxfordianos foram parcialmente levados a isso pela necessidade de provar que de Vere tinha escrito alguma coisa *entre* o período em que produziu sua obra poética conhecida, em 1570, e o período em que teria escrito as peças e poemas atribuídos a Shakespeare, que começaram a aparecer uma década depois. Mas, o que ele teria escrito? O próprio Looney liderou o esforço e, na edição que produziu com os poemas de de Vere, aceitou como axiomático que "Oxford é a chave para a literatura elisabetana", a "linha que unifica todos os autores do período". Looney revisitou os poemas e as peças de escritores tão variados quanto Arthur Golding, Anthony Munday e John Lyly, para depois se voltar contra os estudiosos tradicionais por terem "deixado de perceber que o que conectava todos esses escritores era a pessoa de Edward de Vere, parente e discípulo de Golding e empregador tanto de Anthony Munday quanto de John Lyly". Oxford, evidentemente, era responsável por todas essas produções literárias. As peças sobre a corte, escritas por Lyly em 1580, eram, para Looney, o elo que faltava, a "ponte entre os primeiros poemas de Oxford e a obra de Shakespeare".

Não demorou muito para que os discípulos começassem a considerar Edward de Vere o autor de tudo, de *Romeus and Juliet*, de Arthur Brooke, e das peças de Christopher Marlowe e Thomas Kyd, às obras poéticas de Edmund Spenser e George Gascoigne. Alguns foram ainda mais longe, especulando que de Vere teria tido tempo também de compor obras monumentais como as traduções de Florio para os *Ensaios* de Montaigne e de North para o *Vidas Paralelas*, de Plutarco. Com o tempo, a lista se expandiria e incluiria o *Leicester's Commonwealth*, de Marprelate, e as obras de Thomas Nashe, Robert Greene e muitos outros.

Dadas as premissas fundamentais daqueles que duvidavam que Shakespeare de Stratford havia escrito as peças – que o verdadeiro autor estava se escondendo, que sua genialidade era sem par e que seu papel central foi criar a idade de ouro da literatura elisabetana –, expandir as fronteiras do cânone era, talvez, inevitável. Porém, os baconianos já haviam defendido exageros para seu candidato, e as mãos dos que defendiam Shakespeare também não estavam exatamente limpas, já que estudiosos tradicionais atribuíam a Shakespeare obras como *The Second Maid's Tragedy, Edward the Third, Edmund Ironside* e outras peças e poemas de autoria contestada. Na verdade, no começo do século XIX, bem antes que qualquer pessoa pensasse em alegar que as obras de

Shakespeare tinham sido escritas por Marlowe, o exato oposto – que Shakespeare, na verdade, escrevera toda a obra do colega – havia sido sugerido. No entanto, a imprudência com que os oxfordianos saquearam a literatura elisabetana em busca de novas obras para adicionar ao tesouro de de Vere foi surpreendente.

Quando Cecil Palmer lançou *"Shakespeare" Identified*, um dos pontos ressaltados na propaganda era que o livro de Looney não continha "cifras, códigos ou mensagens escondidas em seu raciocínio e em sua descoberta". Porém, o desejo de imitar os caçadores de cifras baconianos se provou demasiado tentador para alguns oxfordianos, que se voltaram às cifras e códigos para fazer a conexão entre de Vere e Shakespeare. Afinal, mesmo numa olhada casual, os anagramas com o nome Edward de Vere – "E. Vere" – podiam ser encontrados por toda parte nas obras de Shakespeare, de "*ever* writer to the *never* reader" de *Tróilo e Cressida* à enorme quantidade de vezes que a palavra "*ever*" aparece espalhada pelo cânone. Convenientemente, a palavra "*never*" aparece mais de 1.100 vezes nas obras de Shakespeare; "*ever*" e "*every*", mais de seiscentas. Uma vez alertados para essa assinatura velada, leitores mais observadores poderiam identificar nas obras outras palavras usadas para designar de Vere. Não demorou muito para que George Frisbee encontrasse a assinatura codificada – clara evidência da autoria de Oxford – na poesia de Christopher Marlowe, George Gascoigne, sir John Harrignton, Edmund Spenser, George Puttenham e até mesmo do rei Jaime.

O argumento de que Oxford precisava do anonimato por causa de sua posição aristocrática não era mais suficiente. Tinha de haver uma explicação melhor para o maior poeta de todos os tempos ter suprimido sua identidade. A resposta veio logo: Oxford fora o amante secreto da rainha Elizabeth e sua união produzira um filho ilegítimo, o conde de Southampton. A ideia, trazida à luz pela primeira vez por Percy Allen, em 1933, ficou conhecida no círculo dos oxfordianos como a teoria do Príncipe Tudor, e se mostrou profundamente atraente para os céticos já convencidos de que a conspiração e o mistério eram as palavras definidoras da vida literária de Oxford. Looney, embora valorizasse a lealdade de Percy Allen, detestava a teoria do Príncipe Tudor e temia que ela "fizesse toda a ideia cair em ridículo". Freud a detestava também, e chegou a mandar uma carta a Allen. Até hoje, essa teoria divide profundamente os oxfordianos.

Apesar das objeções, a teoria do Príncipe Tudor ganhou adeptos, especialmente nos Estados Unidos. Era talvez inevitável que, a partir daí, a teoria acabasse por dar lugar a outra ainda mais ousada, conhecida nos círculos oxfordianos como "Príncipe Tudor, Parte II". De acordo com seus proponentes, Oxford não apenas era amante da rainha, mas também seu filho. O homem que engravidara a menina de catorze anos que viria a ser rainha tinha sido, provavelmente, seu padrasto, Thomas Seymour. Era uma dose dupla de incesto, já que Oxford mais tarde dormiria com sua mãe e conceberia Southampton. E não para por aí: Southampton seria apenas o último dos filhos da rainha virgem. Antes dele, ela teria dado à luz o conde de Essex, Mary Sidney e Robert Cecil.

Hoje em dia, os oxfordianos tendem a se afastar de termos carregados como "conspiração" e "acobertamento", mas é impossível evitá-los quando as teorias do Príncipe Tudor estão em discussão. Nas palavras de Roger Stritmatter, um dos principais defensores de Oxford atualmente: "O stratfordismo é [um tipo de conspiração] um pouco diferente [...] da 'conspiração' original da

coroa Tudor para esconder Oxford"; a "ideologia stratfordiana é uma extensão da política Tudor sob outro nome, uma extensão inspirada em razões que – conforme a controvérsia prossegue para o desfecho inevitável da exposição da mentira dos Tudor – tornam-se cada vez mais prosaicas, cômicas e inconscientes". O oxfordismo era, portanto, uma reação a uma mentira inicial, sobre a conexão de Oxford com a coroa, que gerou outras, em detrimento de de Vere – a mentira de que Elizabeth era uma rainha virgem levou, inevitavelmente, embora indiretamente, à mentira sobre Shakespeare ter escrito as peças a ele atribuídas. Uma sequência ininterrupta de acobertamentos da parte das autoridades poderia ser traçada desde a corte Tudor até os estudiosos modernos da academia que permaneceram comprometidos em manter Oxford em segredo, negando a ele seu justo reconhecimento.

As teorias do Príncipe Tudor ajudam a explicar o que motivou Oxford, e o que motiva os oxfordianos, cujos esforços e cuja marginalização recapitulam a própria luta compensatória e criativa do conde. Ficamos, então, com um grande "E se?" Se Oxford tivesse sido reconhecido em sua época, e seu filho Southampton tivesse ascendido ao trono depois da morte da mãe, em 1603, talvez a Grã-Bretanha pudesse ter evitado o irreversível colapso da hierarquia e da ordem, que levou a uma violenta guerra civil e, posteriormente, à ascensão da modernidade, do imperialismo e do capitalismo (o pesadelo Positivista). No lugar desse mundo utópico, nos foram legadas algumas peças notáveis e recompensadoras. Porque, conforme Strimatter coloca de forma eloquente, Oxford recriou "um reino da imaginação no qual os complexos e traumas de sua experiência de vida podem ser lidos e representados, embora legados a um mundo frequentemente vulgar, ingrato e desconhecido – um mundo que ainda não quer aceitar o preço psicológico pago por Oxford para representar sua história dramaticamente". Uma teoria tão profundamente enraizada na repressão política e nas ideias modernas sobre traumas psíquicos torna difícil, quase impossível, entender o quanto foi escondido ou reprimido. As teorias do Príncipe Tudor reforçam a que ponto existe, no coração do movimento oxfordiano, o desejo de reescrever por meio da história de uma vida traumática, revelada nas peças, tanto a história política quanto a história literária da Inglaterra.

O intenso desejo de resolver a controvérsia da autoria de uma vez por todas levou um dos mais devotos seguidores de Looney a medidas ainda mais extremas. Em 1946, Percy Allen, recém-eleito presidente da Shakespeare Fellowship, pediu um voto de confiança em sua liderança depois de declarar que buscaria "uma solução para o mistério da autoria por meios psíquicos". A defesa que Allen fazia da teoria do Príncipe Tudor já era quase intolerável, mas fazer contato com os mortos estava fora de questão. Todos, exceto um dos presentes, pediram sua demissão. Allen, então, anunciou que, "como resultado da comunicação feita direta e pessoalmente com muitos espíritos, ele tinha certeza de ter em seu poder a completa solução da questão". Um ano mais tarde, Allen publicou suas descobertas em *Talks with Elizabethans* [Conversas com Elisabetanos], uma narrativa detalhada de suas conversas com Oxford, Bacon e Shakespeare.

É fácil zombar da abordagem de Allen, mas, na verdade, a comunicação com os mortos é o que todos fazemos, ou tentamos fazer, cada vez que abrimos um livro de Milton, ou Virgílio, ou Dickens – todos os escritores que alcançaram uma espécie de imortalidade, falam conosco do além-túmulo. Cada professor de literatura desempenha a atividade de falar com os mortos – embora poucos

tenham sido tão honestos a respeito quanto Stephen Greenblatt, cujo influente *Shakespearean Negotiations* começa com a famosa confissão: "Comecei pelo desejo de falar com os mortos" para, em seguida, argumentar sobre a universalidade desse desejo, uma "motivação familiar, embora não declarada, nos estudos literários, uma motivação organizada, profissionalizada, enterrada sob espessas camadas de decoro burocrático: professores de literatura são xamãs assalariados de classe média". Depois de fazer uma brilhante anatomia do desejo de falar com os mortos, Greenblatt reconhece que a conversa é necessariamente uma via de mão única (nas palavras dele, "tudo o que eu podia ouvir era minha própria voz").

Mas quando Percy Allen falou com os mortos, os mortos responderam. É uma história comovente, talvez inevitável para um homem tão profundamente comprometido com uma causa que não podia comprovar. Essa história também reproduz muitos dos episódios famosos da controvérsia da autoria, da alegação de William-Henry Ireland de que possuía as memórias perdidas de Shakespeare à convicção de Delia Bacon de que os manuscritos perdidos poderiam ser achados se a lápide de Shakespeare fosse erguida. Allen tinha sido atraído aos assuntos psíquicos depois de ouvir um conhecido, Arthur Conan Doyle, falar sobre o assunto na década de 1920. E seu interesse se intensificou depois de assistir a uma peça de Aldous Huxley sobre espiritismo. Anos mais tarde, após saber da devastadora notícia da morte de seu irmão gêmeo, Ernest, em 1939, ele buscou a ajuda de uma das mais famosas médiuns da época, Hester Dowden. O sucesso em se comunicar com o irmão levou Percy Allen a buscar a ajuda da médium para resolver a controvérsia da autoria.

Hester Dowden era extraordinariamente adequada para a tarefa. Seu pai, o professor Edward Dowden, era biógrafo de Shakespeare. Como Percy Allen, ela tinha total familiaridade com as peças e conhecera, desde criança, muitos dos grandes intérpretes da época, inclusive sir Henry Irving e Ellen Terry. Havia um complicador: três ou quatro anos antes, em 1943, outro interessado na controvérsia da autoria, Alfred Dodd, tendo procurado Hester, publicara *The Immortal Master* [O Mestre Imortal], obra na qual descrevia o que ficara sabendo com a ajuda dela: que Francis Bacon era o verdadeiro autor das peças de Shakespeare (sem que Dodd tivesse conhecimento, seus métodos e conclusão tinham sido antecipados por John Lobb no livro *Talks with the Dead* [Conversas com os Mortos], de 1910, no qual Shakespeare reclama o crédito por todas as obras atribuídas a ele).

Hester Dowden conseguiu colocar Allen em contato não apenas com Bacon, mas também com Shakespeare e Oxford. Logo, ficou esclarecido que Dodd estivera mal informado, o que Allen ficou sabendo ao perguntar sobre o assunto ao próprio Bacon (como de costume, Hester Dowden fazia a transcrição das falas gravadas, usando escrita automática, e era auxiliada por seu "controle" principal com o além, um ateniense antigo chamado Johannes). A verdade, Bacon disse a Allen, era que "as peças e poemas de Shakespeare eram, principalmente, obra de lorde Oxford. Todo o trabalho de moldar os textos para o palco, e grande parte das comédias, tinha o dedo de Will, de Stratford. Você deve se lembrar sempre dessa reiteração: *Nós somos dois, Oxford e Shakespeare, com Bacon sempre por trás, como crítico e conselheiro*". Foi um grande alívio para Allen, que já suspeitava disso tudo.

Shakespeare, em princípio um pouco tímido, logo se soltou e passou a se comunicar livremente com Allen (o que fez o afeto de Allen por ele crescer). As conversas iam tão bem que Allen, curioso

a respeito da vida profissional do escritor, disse-lhe: "olha, não sabemos quase nada sobre sua vida na terra. Você ditaria sua autobiografia para mim?". Shakespeare concordou, graciosamente, e Allen forneceu uma transcrição, com ocasionais "interpolações" de Oxford. Todos os três escritores confirmaram a Allen que a história do Príncipe Tudor era verdadeira – Southampton "era de fato filho da rainha". Shakespeare e Oxford, então, repassaram as peças, uma por uma, explicando a Allen, com razoável detalhamento, quem escrevera o quê, quais eram as obras iniciais, e assim por diante.

Ansioso por compartilhar suas descobertas com o mundo, Allen pediu a seus interlocutores do além "provas documentais", imaginando que os manuscritos das peças poderiam ter sobrevivido. Depois de uma hesitação inicial, "Francis Bacon voltou e finalmente disse: 'Estão no túmulo, no túmulo de pedra'". Shakespeare e Oxford entraram na conversa, explicando que seis manuscritos estavam escondidos no túmulo de Shakespeare em Stratford: *Hamlet, Rei Lear, Otelo, Macbeth, Ricardo II e Henrique V*, "embalados em pergaminhos. Dois na cabeça, dois nos pés e dois no peito", incluindo *Hamlet*. O conde de Derby havia se encarregado de colocá-los lá. Quando Allen disse que iria até o túmulo, Oxford alertou: "Vou fazer você se arrepiar". E assim foi. Quando Allen viajou para Stratford-upon-Avon para revisar algumas peças, em abril de 1945, visitou o túmulo de Shakespeare. Exatamente como Oxford previra, de repente sentiu "um formigamento quente e agradável que ia dos dedos até os cotovelos em ambos os braços". Poucos dias depois, voltou à sra. Dowden, que pegou uma caneta e retomou sua escrita automática após Shakespeare ter entrado em contato com Allen: "Quero lhe agradecer por ter vindo. Estávamos ambos lá, e ficamos contentes em vê-lo".

Allen correu para seus editores com a novidade surpreendente, mas eles "não pareceram muito impressionados" e pediram o que chamaram de "provas reais": "Traga-nos um poema, se possível". Então, Allen voltou à sra. Dowden e fez o pedido especial a Oxford por meio dela. Foram três semanas de espera, mas ele foi recompensado com um envelope assinado pela sra. Dowden, contendo o primeiro dos sonetos ditados por Oxford. Quatro sonetos póstumos foram compostos e, posteriormente, incluídos no livro *Talks with Elizabethans*, de Allen. A sra. Dowden levava cerca de quarenta minutos para transcrever cada soneto, enquanto Oxford os compunha verso a verso ("se Oxford soubesse os sonetos de cor, teria levado apenas três ou quatro minutos para ditá-los"). O poema que entrou no prefácio de *Talks with Elizabethans* não está à altura daqueles apresentados na antologia de 1609, e termina assim:

As peças cá da terra eles repetem.
Antes da alba e fogem desta terra,
Intenta entender – a ti se submetem.
E o que a tumba esconde roubarás,
Sem escavar, nada revelarás[41].

Em retrospecto, a eclosão da Segunda Guerra Mundial descarrilou o movimento oxfordiano, que já começava a perder seu dinamismo, senão sua base. Com o medo da invasão, as reuniões da *Shakespeare Fellowship* foram suspensas. O bastão foi passado para os Estados Unidos, onde Eva Turner Clark fundou um braço americano da organização em 1939, mas as atividades se encerraram pouco depois que ela morreu, em 1947. Nessa altura, também não havia sobrado grande coisa da ala britânica do movimento. Looney estava morto, assim como os resolutos B.M. Ward e Canon Randall. E também o mais famoso recruta do movimento, Freud. O número de associados havia caído para setenta, cerca de dois membros para cada livro oxfordiano publicado.

Pelos próximos quarenta anos, o que restava do que um dia fora um movimento importante tanto na Grã-Bretanha quando nos Estados Unidos ficou em suspenso. Em 1949, foi lançada uma edição americana de *"Shakespeare" Identified*, o que permitiu que uma nova geração de leitores colocasse as mãos no raro livro de Looney. Um breve clarão de entusiasmo levou à criação da Shakespeare Oxford Society no país, em 1957 – embora tenha permanecido, de acordo com o informativo da organização, "quase dormente no que se refere a membros ativos até 1964". Mesmo a essa altura, as perspectivas não eram animadoras. Conforme reconhece o informativo, em 1968, "o espírito missionário ou evangélico da maioria dos membros parece estar em baixa, dormente ou inexistente". A Shakespeare Fellowship, na Inglaterra, tentou se reinventar como Shakespearean Authorship Society em 1959 e, durante alguns anos, publicou a *Shakespearean Authorship Review* [Análise da Autoria Shakespeariana], mas a organização era uma pálida sombra do que fora anteriormente. Os oxfordianos olhavam com inveja para Calvin Hoffman, homem competente em autopromoção, que agora gerava interesse com sua alegação de que Christopher Marlowe escrevera as peças – primeiro, com a publicação de *The Murder of the Man Who Was "Shakespeare"* [O Assassinato do Homem que Foi "Shakespeare"] em 1956, depois, ao obter permissão para abrir o túmulo do chefe de espionagem elisabetano, sir Francis Walsingham – numa tentativa fracassada de desenterrar os manuscritos perdidos das peças de Shakespeare. Por um tempo, pareceu que Marlowe iria suplantar Oxford como principal candidato a autor das peças.

Conforme os anos passaram, as expectativas diminuíram. A alegação de Barrell, na *Scientific American*, sobre o retrato Ashbourne, foram expostas como um constrangedor caso de idealização e imaginação: a figura pintada por baixo da tela não era de Oxford, no final das contas, e o trabalho de restauração revelou que a data do retrato original era 1612, oito anos após a morte do conde. Enquanto isso, nas páginas de seu boletim, os defensores americanos de Oxford só podiam estar apreensivos: "O que acontecerá com as esperanças dos oxfordianos? Quando é que poderemos esperar ver a luz no final do túnel? Em 1969? Dificilmente, salvo um milagre". Embora os oxfordianos aparecessem sorridentes em público, privadamente admitiam estar à beira do fracasso. A linguagem era contundente: "Estamos falando de uns para os outros, convertendo os já convertidos", e duvidavam haver "propagandistas, professores e escritores ativos pela causa, como nos anos trinta, quarenta e cinquenta". As chances de um livro oxfordiano ser "aceito e publicado" eram "nulas".

Mesmo convencidos de que seu candidato era o mais forte, os oxfordianos entenderam que "o

público em geral, os não comprometidos, são milhões, mas os meios para chegar até eles estão agora indisponíveis para nós, e a situação deve continuar assim, a menos que haja alguma 'descoberta' dramática". Conforme o aniversário de cinquenta anos da publicação do livro de Looney se aproximava, os oxfordianos admitiam que "o alcance de nosso progresso nos últimos anos, em relação ao aumento do reconhecimento de lorde Oxford como o homem que escreveu Shakespeare entre pessoas não comprometidas com nenhuma causa, só pode ser descrito como um pequeno passo adiante e dois passos gigantes para trás". Apesar da exposição gerada por uma troca de farpas com professores de Harvard nas páginas da *Harvard Magazine*, em 1974, o movimento estava enfraquecido. Os membros da Shakespeare Oxford Society eram agora oitenta – e uma tentativa de gerar novas ideias e entusiasmo por meio de uma conferência, em 1976, atraiu apenas vinte novos membros. Os oxfordianos iriam se referir a esse período de declínio pós-guerra como sua "Idade das Trevas".

Os estudiosos tradicionais não conseguiam nem mesmo esperar que seus adversários morressem para publicar-lhes os obituários. Em 1959, Louis B. Wright, diretor da Folger Shakespeare Library, não resistiu a dar o tiro de misericórdia ao escrever "The Anti- -Shakespeare Industry and the Growth of Cults" [A Indústria Anti-Shakespeare e o Crescimento das Seitas], no qual descreve, de forma desdenhosa, o que era necessário para escrever um livro que negasse a autoria de Shakespeare: "a capacidade de subir em uma bolha de sabão e voar para a terra da utopia". E, em 1970, o principal biógrafo de Shakespeare, Samuel Schoenbaum, que tivera a paciência duramente testada ao ler tantos livros que questionavam a autoria de Shakespeare, desfere um golpe mortal, em seu *Shakespeare's Lives* [As Vidas de Shakespeare]. A "apavorante quantidade de publicações heréticas", escreve Schoenbaum, "e sua extensão [...] só pode ser igualada à sua inutilidade intrínseca". Eram "lixo feito por lunáticos" e obra de "maníacos".

Imagine-se com que descrédito um colaborador encararia um texto da *Shakespeare Oxford Newsletter* que, no início dos anos 1980, pedisse paciência aos companheiros oxfordianos e previsse que em 25 anos o movimento seria próspero:

> Até 2010, as universidades dos Estados Unidos e do Reino Unido vão oferecer cursos avançados sobre a questão da autoria. Estrelas dos palcos e das telas, como Derek Jacobi e Mark Rylance, serão porta--estandartes da causa oxfordiana. Livros sobre Edward de Vere voltarão a encontrar seu lugar nas editoras – por essa época, os estudiosos tradicionais estarão encontrando grandes dificuldades para publicar teses sobre Shakespeare. As livrarias infantis vão ter estoques de títulos oxfordianos adequados a jovens leitores impressionáveis, e estudantes do ensino médio participarão de competições anuais para se escolher o melhor ensaio sobre Oxford. Revistas de prestígio – como a *Harper's* e a *Atlantic* – vão noticiar a causa oxfordiana e convidar os leitores a conhecerem melhor os dois lados da disputa da autoria. O *New York Times* vai publicar frequentemente artigos simpáticos à causa oxfordiana, defendendo, eventualmente, que os "dois lados da questão" da autoria sejam ensinados nas escolas. A *National Public Radio* vai dar um passo adiante e dedicar um programa à promoção da causa oxfordiana. Os juízes da Suprema Corte, vários dos quais vão se declarar oxfordianos convictos – e

> seus pares na Grã-Bretanha – abrirão um processo "Shakespeare vs Oxford" em tribunais simulados (onde, mesmo se perdermos, estaremos ganhando, porque seremos vistos como a única alternativa viável ao filho do fazedor de luvas de Stratford). Os oxfordianos, como os estudiosos tradicionais, vão ter suas próprias revistas acadêmicas, conferências internacionais, e poderão ensinar as peças a partir da "edição de Oxford" para as obras de Shakespeare. Defensores da causa, em todo o mundo, poderão participar de grupos de discussão acessíveis a milhões, e contribuir para verbetes de enciclopédias que tratem da questão da autoria – verbetes escritos coletivamente, e não apenas pelos chamados especialistas. *E tudo isso vai acontecer sem a descoberta de um único documento novo. Os especialistas vão aceitar Oxford e derrubar Shakespeare!*

Esse texto jamais foi escrito, mas tudo que está descrito, e mais, tem acontecido desde 1985. A ressurreição do movimento oxfordiano foi praticamente um milagre – um dos mais notáveis e pouco comentados episódios da história dos estudos de Shakespeare. Como isso aconteceu? Os oxfordianos frequentemente creditam o milagre à publicação de Charlton Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare* [O Misterioso William Shakespeare], em 1984. O mais correto, porém, seria afirmar que o livro de Ogburn entrou na onda de algumas grandes mudanças culturais.

Charlton Ogburn era um homem com importantes conexões tanto no mundo político quando no editorial. Vira o livro de seus pais sobre de Vere fracassar em chamar atenção e se desapontara ainda uma vez com o destino da obra seguinte, escrita em coautoria com sua mãe – *Shake-spear: The Man Behind the Name* [Shake-spear: O Homem por Trás do Nome]. O problema não era a mensagem ou o mensageiro; o problema era fazer as pessoas prestarem atenção, especialmente os pesquisadores ligados à academia. Medidas mais agressivas se faziam necessárias para combater o que ele percebia como "uma conspiração tácita de terceira categoria", da parte da ortodoxia oficial.

Ogburn pensou sobre o assunto depois de ter sido eleito presidente da Shakespeare Oxford Society, em 1976: "as faculdades inglesas, auxiliadas por uma imprensa geralmente subserviente, mostram o quanto uma autoridade entrincheirada pode impor silêncio a uma sociedade supostamente livre [...] Estamos lidando aqui com um Watergate intelectual, e convém expor essa realidade". Ogburn lutou. Ele tentou e fracassou em conseguir financiamento público para pesquisas sobre Oxford na Inglaterra. Tentou e fracassou em convencer Louis B. Wright a participar de um debate. Tentou e fracassou em fazer a *New Yorker* publicar um artigo simpático à causa oxfordiana. Tentou e fracassou em convencer a Folger Library a publicar sua tese (alegaram uma fila de três anos de teses submetidas). Enquanto lutava para conseguir reconhecimento público à hipótese de Oxford, Ogburn começou a escrever seu livro de novecentas páginas, *The Mysterious William Shakespeare*. A sacada de seu livro foi entrelaçar as obras de de Vere com artigos escritos por oxfordianos modernos sobre o "Watergate intelectual" – um exemplo de como as autoridades se envolvem em acobertamento e conspiração para, no final das contas, acabarem desmascaradas.

No entendimento de Ogburn, havia dois lados para a questão da autoria e seu lado não estava tendo a chance de ser ouvido. Ele vinha de uma época, nos Estados Unidos, em que nada se podia

fazer a esse respeito. Mas esse tempo chegaria ao fim nos últimos anos da década de 1940, quando uma "doutrina da justiça" foi transformada em lei – sob a jurisdição do Comitê Federal de Comunicações dos Estados Unidos – a fim de garantir que a cobertura da mídia fosse tanto justa quanto equilibrada. A doutrina foi fortemente contestada (para muitos, era contrária às liberdades asseguradas pela Primeira Emenda) e, finalmente, derrubada em meados dos anos 1980 – mas a essa altura já se tornara habitual nos meios de comunicação dar a ambos os lados espaço igual em qualquer controvérsia. Quando Ogburn ficou sabendo, no final de 1970, que a *National Geographic Society* planejava fazer um programa de televisão sobre Shakespeare com Louis B. Wright, o flagelo dos céticos, pediu para ter o mesmo tempo no programa, com base na doutrina da justiça. Seu pedido foi inicialmente "levado na brincadeira", como relatou, mas Ogburn persistiu, já que "pela lei, temos direito ao mesmo tempo de transmissão para apresentar nosso lado". No final das contas, o projeto foi arquivado; mas os oxfordianos estavam começando a aprender como usar as ferramentas democráticas para voltar à luta.

Shakespeare no Tribunal

Convencido de que o melhor lugar para desafiar os acadêmicos eram os tribunais, Ogburn pediu um julgamento, presidido por um "juiz qualificado". Mas seus adversários continuaram a ignorá-lo. Sua estratégia não chegava a ser surpreendente – muitos daqueles que não acreditavam que Shakespeare fosse o autor das peças eram advogados, e os tribunais eram dos poucos lugares em que os céticos tinham algum apoio. Três anos após a publicação de *The Mysterious William Shakespeare* [O Misterioso William Shakespeare], os oxfordianos enfim teriam sua chance no tribunal. Em 25 de setembro de 1987, três juízes da Suprema Corte dos Estados Unidos – William Brennan, Harry Blackmun e John Paul Stevens – abriram o caso: "In re Shakespeare: The Authorship of Shakespeare on Trial" [Shakespeare: A Autoria de Shakespeare em Julgamento], diante de milhares de espectadores em Washington, D.C. O tribunal simulado valeu manchete, com o *New York Times* relatando de antemão que "a decisão poderia favorecer qualquer lado", e os especialistas apostando que Brennan, o mais liberal dos três, defenderia Oxford, Blackmun "provavelmente, seguirá essa decisão" e Stevens, o "enigmático", era imprevisível. Fora David Lloyd Kreeger, membro da Suprema Corte dos Estados Unidos e presidente do Conselho de Administração da Galeria de Arte Corcoran, quem havia conseguido essa proeza; e estava feliz de bancar o evento.

Brennan, no papel de presidente do Supremo, surpreendeu Blackmun e Stevens ao declarar que Oxford é quem deveria comprovar suas alegações – então, anulou a objeção de Blackmun de que "isso não estava combinado". As apostas estavam agora a favor de Shakespeare. Os argumentos foram apresentados pela manhã e os juízes deliberaram ao meio-dia. Eles proferiram a decisão naquela mesma tarde. Brennan falou primeiro, determinando que o lado de Oxforf "não tinha apresentado provas de que ele era o autor das peças". Blackmun falou em seguida, admitindo que, embora concordasse que essa era a "resposta legal [...] ela me deixa com mais dúvidas do que para o juiz Brennan sobre ser ou não correta". Stevens deu sentença favorável a Shakespeare, fechando o veredito de forma unânime, mas acrescentou um adendo significativo: "se o autor não fosse o homem de Stratford, há grande possibilidade de que pudesse ser Edward de Vere [...]. Considero que as provas contra os outros sejam conclusivas".

Os oxfordianos tinham fracassado em convencer os juízes de que de Vere, que morreu em 1604, poderia ter sido o autor das peças escritas depois dessa data. Os juízes também deixaram claro acreditar que o caso se tratava essencialmente de "uma teoria da conspiração" – mas as diversas alegações de por que essa conspiração teria acontecido eram incoerentes e pouco convincentes. Para alguns oxfordianos, tratava-se de um acordo privado de que só tinham conhecimento de Vere e Shakespeare. Para outros, era uma trama de mais longo alcance, que começava na rainha e se estendia ao conde de Derby e Ben Jonson, os quais teriam tido papel ativo para manter a farsa. Outros ainda tinham certeza de que o fato era de conhecimento comum entre os elisabetanos e, por todos saberem que de Vere era o verdadeiro autor das peças, ninguém tinha se preocupado em falar sobre o assunto. E, claro, havia aqueles convencidos das motivações políticas das teorias do Príncipe

Tudor. Não havia consenso, e nem esperança de se chegar a algum. Mesmo assim, os oxfordianos conseguiram incutir dúvidas nas mentes dos juízes em relação à autoria de Shakespeare. Stevens, em particular, achava que as provas em favor de Shakespeare eram "um pouco ambíguas", acrescentando que "era de esperar que houvesse mais referências em diários ou correspondências de pessoas, relatando ter visto Shakespeare em algum lugar ou falado com alguém que já o tivesse encontrado". O juiz ficou com uma "incerteza incômoda".

No final do julgamento simulado, Stevens inesperadamente se voltou para os oxfordianos e ofereceu um "pequeno conselho": "Gostaria de lembrar que a hipótese oxfordiana não tem uma teoria única e coerente para o caso". Stevens tinha uma solução: "em minha opinião, uma teoria mais forte requer a suposição de que, por alguma razão que não entendemos, a rainha e o Primeiro Ministro *[sic]* teriam decidido: 'Queremos que esse homem escreva as peças sob pseudônimo'". Se queriam prevalecer, os oxfordianos precisavam se livrar de seus relatos confusos e contraditórios de conspiração e se agarrar à hipótese, passível de defesa, de que o segredo de de Vere era resultado de uma ordem executiva, "um comando da monarca".

Um deprimido Charlton Ogburn tomou a decisão dos juízes como "uma clara derrota" e insistiu que o tribunal simulado "não tinha sido ideia sua". Ele escreveu ao presidente da *American University*, chamando James Boyle, que havia defendido Shakespeare no tribunal simulado, de "um completo mentiroso". O que poderia estar na cabeça de Ogburn era não aquilo que Boyle tinha dito durante o processo, mas o que declarara a James Lardner, que cobria a história para a revista *New Yorker*: "Os oxfordianos construíram uma estrutura interpretativa que tem uma capacidade infinita de incorporar provas": "todas as provas que se encaixam na teoria são aceitas e as demais, rejeitadas". Quando Boyle acrescentou que não havia prova que "pudesse fazer os adeptos perderem a fé em sua teoria", Larder perguntou: "E uma carta de próprio punho, de Oxford, parabenizando William Shakespeare de Stratford por suas realizações como dramaturgo?". Boyle não perdeu a chance, imitando uma resposta oxfordiana típica: "Que extraordinária comunicação entre um conde e um dramaturgo comum! [...]. Obviamente, algo projetado para dar mais força à conspiração que oculta o real autor. O fato de o conde ter escrito a carta apresenta a prova mais definitiva que poderíamos ter!".

Joseph Sobran, que escrevia para a *National Review*, estava entre os poucos oxfordianos da época a entender o quanto o evento do tribunal simulado tinha sido positivo. Mais importante, mesmo tendo decidido contra de Vere, "os juízes efetivamente rejeitaram qualquer consideração séria em relação a outros candidatos aos créditos de Shakespeare". De agora em diante, no que se referia à imprensa e ao público em geral, haveria apenas dois candidatos viáveis: o conde de Oxford e o filho do luveiro de Stratford. Sobran também percebia que "não existe publicidade ruim". Ele estava certo. Grandes jornais e redes de televisão haviam feito a cobertura do julgamento. E o tribunal simulado foi estruturado de forma que os especialistas em literatura nem chegaram a ser representados. Mesmo a derrota fora de certa forma uma vitória, já que, ao ter no lugar de acadêmicos juízes com décadas de experiência em avaliar provas, amadores e especialistas ficaram em pé de igualdade, subordinados à autoridade do tribunal, e com critérios legais ao invés de acadêmicos para julgar o que serviria como prova circunstancial.

O tribunal simulado marcou uma virada na luta de décadas para promover a causa oxfordiana. Mais do que qualquer coisa, os juízes da Suprema Corte tinham lhe dado legitimidade; os oxfordianos não eram mais os "transviados" difamados por Schoenbaum (e um efeito imediato do julgamento foi que esse tipo de linguagem dura foi consideravalmente atenuado quando Schoenbaum revisou sua edição de *Shakespeare's Lives*, em 1991). Se a Suprema Corte podia levá-los a sério e considerá-los os únivos rivais possíveis para Shakespeare, outros também podiam.

Os oxfordianos, depois de terem aprendido algumas lições de sua derrota nos Estados Unidos, esperavam que um novo julgamento na Inglaterra pudesse reverter a decisão. Mais uma vez, Kreeger patrocinou o evento. O romancista Jeffrey Archer agiu como facilitador e Sam Wanamaker, fundador do ainda não reconstruído Globe Theatre de Shakespeare, teve a ideia de usar o evento para arrecadar fundos. Charles Beauclerk – que era descendente de de Vere – também desempenhou um papel importante, ajudando a coordenar o lado oxfordiano. Dois anos antes, enquanto estudante da Oxford University, ele fundara a De Vere Society, com a esperança de dar novo rigor à hipótese sobre seu antepassado. Do ponto de vista da instituição, a simples realização de um julgamento inglês era equivalente a uma vitória, já que "três dos juízes de recurso mais antigos do reino [...] concordaram em fornecer a estrutura para levar Shakespeare ao tribunal, tendo, com esse simples ato, admitido que há razões para duvidar da atribuição tradicional de autoria ao iletrado William Shakespeare de Stratford".

O julgamento simulado foi realizado em 26 de novembro de 1988, com cerca de quinhentos presentes no Inner Temple, em Londres, e presidido pelos lordes Ackner, Oliver e Templeman. Mais uma vez, a cobertura da mídia foi maciça. O plano inicial era colocar Charlton Ogburn contra seu rival, Samuel Schoenbaum. Mas, apesar de ansiosos por travar essa batalha, ambos estavam muito doentes para fazer a viagem, e substitutos foram encontrados. Dessa vez, os acadêmicos estavam representados: a temível dupla de estudiosos ingleses de Shakespeare, Stanley Wells e Ernst Honigmann, constituía as testemunhas especialistas em Shakespeare; os oxfordianos Gordon C. Cyr (da American Shakespeare Oxford Society) e L.L. Ware (do British Shakespearean Trust) representavam o outro lado.

O resultado não foi diferente; nas palavras de um defensor de de Vere, foi um "desastre oxfordiano". Os juízes desprezaram especialmente a alegação de que Oxford tomara o nome de um homem conhecido como "ator e dono de teatro". E não conseguiam entender por que apenas em 1920 alguém finalmente proporia o conde como o verdadeiro autor das peças. Os oxfordianos desabafaram. A maior lição que tinham aprendido nesse último revés era de que "não havia tempo nem oportunidade dentro dos procedimentos de um julgamento para furar os balões dos stratfordianos".

Não haveria mais julgamentos. Embora tenha sido internamente reconhecido como uma derrota contundente, o evento deu fôlego renovado aos céticos, especialmente à causa oxfordiana no Reino Unido – assim como o julgamento de Washington fizera nos Estados Unidos. Tanto o moribundo Shakespeare Authorship Trust quanto a De Vere Society (que, de acordo com Beauclerk, tinha suas atividades financiadas por William O. Hunt, um milionário de Chicago, com duas mil libras) foram

revigoradas. Em 1988, Beauclerk também editaria e publicaria uma versão resumida do livro de Ogburn, que "sinaliza uma revolução literária de proporções sem precedentes" – enfatizando na introdução tanto a adequação da biografia de seu antepassado ("de Vere era Hamlet da cabeça aos pés") quanto sua posição de destaque entre os escritores ingleses aristocráticos ("o precursor natural de Byron e da tradição Romântica na literatura inglesa").

Embora os planos de fazer um filme ou um livro sobre o processo judicial inglês tenham fracassado completamente, não demorou para que os meios de comunicação britânicos se apoderassem de uma história agora legítima e interessante do ponto de vista das notícias. Enquanto os juízes tinham tentado resolver questões controversas, os anfitriões das redes de televisão apreciavam alimentá-las. Em abril de 1989, o *Frontline* levou ao ar "O Mistério de Shakespeare", programa produzido pela Yorkshire Television em conjunto com a estação de Televisão Pública Americana WGBH. Apenas nos Estados Unidos, mais de três milhões e meio de telespectadores receberam um primeiro vislumbre da controvérsia da autoria, e o título do programa (emprestado de Ogburn), assim como a narração de abertura feita por Al Austin, deixavam claro que as coisas estavam começando a mudar em favor de Oxford: "Quem foi o verdadeiro Shakespeare? O filho de um luveiro de Stratford? Ou um nobre esquecido, o 17° conde de Oxford?". O programa foi um triunfo para Ogburn, bem como para seu colega inglês, Charles Beauclerk. Os acadêmicos que falaram a favor de Shakespeare – Schoenbaum e Al Rowse – pareciam enfadados, enquanto os oxfordianos soavam apaixonados. A narração de Al Austin fez o resto do serviço, preenchendo os espaços em branco com conexões entre a vida de Oxford e as passagens chaves das peças. Ao *Frontline*, seguiu-se, em setembro de 1992, uma videoconferência ao vivo – "Desvendando Shakespeare: Uma Atualização"– ainda mais aprofundada e com três horas de duração. O programa foi mediado por William F. Buckley Jr. e contou com a disputa acirrada entre Charles Beauclerk e o professor Gary Taylor. Terminava com uma animação pré-produzida em que a estátua de Stratford se quebrava, revelando o conde de Oxford.

A BBC não ficou atrás e produziu um filme de uma hora sobre a controvérsia, em 1994, com Charles Beauclerk novamente em destaque. Os defensores de de Vere não ficaram contentes em ter de partilhar seu tempo no ar com "baconianos e marlovianos mal resolvidos", mas acreditavam que "Oxford saiu bem à frente no programa". O carismático Beauclerk continuou a promover a causa oxfordiana, especialmente nos Estados Unidos, onde participou de mais de 170 eventos – de seminários em universidades a encontros nas bibliotecas Folger e Huntington – no início dos anos 1990. A Shakespeare Oxford Society agora vivia um aumento no número de novos membros de lugares tão distantes quanto a Estônia e a Austrália.

O sucesso oxfordiano na televisão foi reforçado pela cobertura jornalística de grandes revistas. Em outubro de 1991, a revista *Atlantic* deu grande destaque ao debate, convidando dois estudiosos independentes, Tom Bethell pelo lado de Oxford e Irving Matus por Shakespeare, para que cada um apresentasse sua hipótese e refutasse a do oponente. Em abril de 1999 foi a vez da *Harper's* fazer uma reportagem própria: "Quem foi de fato o bardo: o usual suspeito de Stratford ou Edward de Vere, o 17° conde de Oxford?". Mais uma vez, a doutrina da justiça se impôs: foram dez colaboradores no total, cinco em favor da candidatura de Oxford e cinco em favor da de Shakespeare.

A essa altura, estava claro que Bacon, Marlowe, Derby e uma dúzia de outros rivais não eram mais competidores viáveis – uma vitória nada desprezível para os defensores de Oxford.

Para justificar a reportagem, Lewis H. Lapham, editor da *Harper's*, relembrou como tivera contato pela primeira vez com a controvérsia, após editar um artigo de Charlton Ogburn, no começo dos anos 1970. Na época, achara a hipótese oxfordiana "conveniente [...] porque era mais fácil imaginar que as peças haviam sido escritas por alguém que tivesse familiaridade com a vida na corte e com as traições da política elisabetana, em vez de um ator espiando através das cortinas" e também "porque 1972 não foi um ano propício para se acreditar nas obras-primas da doutrina oficial". Lapham não estava mais disposto, como estivera nos tempos de universidade, a "se calar diante da mitografia padrão" que creditava a autoria a Shakespeare. E se viu muito mais simpático a uma teoria baseada no encobrimento por parte das autoridades, num momento em que "a ocupação de Richard Nixon era contar mentiras sobre a guerra do Vietnã; em que as perguntas não respondidas sobre o assassinato de John F. Kennedy tinham sido declaradas inadmissíveis pelos guardiões da opinião pública respeitável no país; e em que a CIA cobria os muros de Berlim e de Panamá City com cartazes de desinformação".

Lapham pode inclusive ter sido o primeiro a identificar por que as alegações oxfordianas sobre as conspirações políticas elisabetanas, ridicularizadas por tanto tempo, tinham saído do buraco para as vitrines. A ascensão do oxfordismo, nos últimos anos do século XX, coincidiu com uma disposição em se acreditar em encobrimentos de todos os tipos por parte das autoridades. Para citar apenas um exemplo, uma pesquisa feita pela *CNN/Time*, dois anos antes de Lapham escrever esse texto, dava conta de que "80 por cento dos americanos acreditam que o governo está escondendo informações sobre a existência de formas de vida extraterrestre". Logo começaram a circular amplamente na internet teorias que delatavam o envolvimento secreto do governo no voo 103 da PanAm, em 1988, no bombardeio do World Trade Center, em 1993, na queda do voo 800 da TWA, em 1996, no tsunami mortal que atingiu o oceano Índico, em 2004, nas bombas que explodiram em Londres, em 2005, e, a mais notória de todas, nos ataques de 11 de setembro de 2001. Num clima como esse, um ato menor de supressão feito por parte das autoridades Tudor fazia perfeito sentido e era, em comparação, café pequeno.

A hipótese oxfordiana tinha a vantagem adicional de atrair não apenas as pessoas que suspeitavam de conspirações das autoridades, mas também aquelas seduzidas por falhas, anomalias e falta de provas quando figuras públicas importantes morrem. Quem foi responsável pela morte de Diana, princesa de Gales? Ou pelo hipotético suicídio de Marilyn Monroe? O que realmente teria acontecido a Kurt Cobain e Tupac Shakur? Para muitos, esses ainda são mistérios a serem desvendados – e os oxfordianos lutavam para resolver um mistério similar sobre o sumiço do testamento de de Vere e sobre por que as autoridades tinham resolvido prender Southampton (e talvez confiscar seus documentos) no dia em que Edward de Vere morreu. Não havia coincidências.

Os teóricos da conspiração contabilizaram mais uma vitória em 11 de julho de 2002. Nesse dia, no Canto dos Poetas da abadia de Westminster, um vitral foi inaugurado em homenagem a Christopher Marlowe. Suas datas de nascimento e morte eram apresentadas assim: "1564 – 1593?".

Por que o ponto de interrogação? Em sua própria época, e pelos três séculos seguintes, nunca houve dúvidas sobre a data de morte de Marlowe. Depois que foi morto, em 30 de maio de 1593, um inquérito elisabetano foi realizado para confirmar o exato dia e a causa da morte do poeta. O documento original sobreviveu. A única razão para se questionar o ano da morte de Marlowe é acreditar que o relatório do legista elisabetano tenha sido forjado e que pessoas nos mais altos níveis do governo teriam colocado outro corpo em seu lugar, enviando Marlowe para longe e permitindo que ele passasse as próximas duas décadas escrevendo as peças agora atribuídas a William Shakespeare. Os oxfordianos não deixaram passar. Se os teóricos da conspiração marloviana podiam forçar algo assim, com uma afirmação tão absurda, certamente os defensores de Oxford garantiriam ao conde o lugar merecido em Westminster – e eles logo começaram a laboriosa arrecadação de fundos e a campanha necessária para realizar o sonho de Looney de criar um local de peregrinação digno de Edward de Vere.

As coberturas simpáticas à causa, feitas pela *Atlantic* e pela *Harper's,* não foram nada comparadas às matérias que agora começavam a aparecer no *New York Times* graças aos esforços de William Niederkorn, um "agnóstico" autodeclarado na questão da autoria. Os leitores que abriram o *New York Times* no dia 10 de fevereiro de 2002 devem ter se surpreendido com a abertura da notícia: "Não foi o bardo de Stratford-on-Avon. Foi Edward de Vere, o 17° conde de Oxford. Para os oxfordianos, essa é a resposta para 'Quem escreveu Shakespeare'". A maior parte do que se segue é praticamente material promocional. Niederkorn garante a seus leitores que a teoria de Oxford "nunca esteve tão forte", apregoa que "a Edward de Vere Studies Conference, um passo à frente da academia", fornece informações de contato para a Shakespeare Oxford Society, e cita a alegação impressionante e não comprovada de que "Oxford , como provável candidato, vem sendo considerado em mais universidades do que se pode imaginar".

Os jornais americanos estavam finalmente compensando os oxfordianos pelas faltas passadas. A maior novidade de Niederkorn era que os juízes da Suprema Corte que haviam presidido o julgamento simulado tinham praticamente voltado atrás em sua decisão. Embora fosse amplamente sabido que o juiz Blackmun, posteriormente, escrevera com simpatia sobre o movimento oxfordiano, Niederkorn trazia um fato novo ao relatar que o juiz Stevens dissera a ele, pelo telefone, que "se fosse para escolher um candidato hoje, escolheria definitivamente Oxford". Ainda mais surpreendente era a revelação de que o juiz Brennan, que fora tão incisivo contra Oxford no julgamento simulado, "mudara" de posição antes de morrer, em 1997; supostamente, quanto mais o magistrado lia sobre a polêmica, "mais cético se tornava em relação à posição do homem de Stratford".

Os defensores de de Vere agradeceram de forma apropriada. Os responsáveis pelo *Shakespeare Matters* escreveram em um editorial que saiu na primavera de 2002 que "os oxfordianos deviam a William S. Niederkorn, do *Times*, um voto de agradecimento por seus muitos meses de leitura e pesquisa que levaram ao artigo e, tão importante quanto, por seus incansáveis esforços dentro do *Times* em manter seus colegas jornalistas e editores a par da força da hipótese oxfordiana". Eles podem também ter dado um meio sorriso ao ouvir a notícia surpreendente da deserção, não documentada, do juiz Brennan – Niederkorn citava como sua fonte William F. Causey, advogado que organizara um debate sobre a autoria no museu Smithsonian, depois de ter lido o ataque de

Diana Price, em *Shakespeare'a Unorthodox Biography* [A Biografia Heterodoxa de Shakespeare], à atribuição tradicional das peças. Os oxfordianos ficaram ainda mais felizes quando Renée Montagne, uma das vozes mais conhecidas dos Estados Unidos, fez um programa sobre a hipótese de Oxford, na *National Public Radio*, baseado nas matérias de Niederkorn, e deu um passo além ao dizer que "todos os três" juízes da Suprema Corte "passaram a ter dúvidas sobre sua decisão". Os oxfordianos ficaram tão satisfeitos com o programa, que atingiu milhões de ouvintes, que Renée Montagne recebeu deles o prêmio Distinguished Achievement in the Arts [Realização Notável nas Artes]. Uma matéria posteriormente veiculada no *Wall Street Journal* esclareceu a história do juiz Brennan, mas também acrescentou o juiz Antonin Scalia entre os defensores dos oxfordianos.

Os oxfordianos não ficaram menos contentes quando Niederkorn falou, no banquete anual do Oxford Day, em abril de 2002, sobre sua "jornada pessoal pelos estudos da questão da autoria e seus esforços para chamar a atenção dos colegas do *Times* para o assunto". Niederkorn estava se tornando um frequentador regular das reuniões oxfordianas, tendo participado da reunião anual, em outubro de 2004, ocasião em que falou sobre "Abel Lefranc e sua hipótese sobre William Stanley, conde de Derby, como autor do cânone", baseada numa pesquisa documental que conduzira. A próxima matéria de Niederkorn sobre a questão da autoria no *Times* apareceria dez meses mais tarde, em 30 de agosto de 2005. Desta vez, não havia meias palavras: "A controvérsia sobre quem escreveu a obra de Shakespeare chegou a seu momento definitivo. Uma nova biografia sobre o conde de Oxford avança na hipótese não ortodoxa de que ele foi Shakespeare, e a fantasia é agora firmemente estabelecida como a principal ferramenta dos estudos tradicionais de Shakespeare". O círculo se fechara: agora os estudiosos de Shakespeare é que eram os fantasistas. Niederkorn oferecia ainda o seguinte pronunciamento sobre o estado das coisas: "Em ambos os lados da controvérsia da autoria, os argumentos são conjecturais. Cada hipótese se baseia em uma história, não em provas". Ele terminava o artigo como uma proposta que enfureceu os shakespearianos, para quem sua retórica cheirava àquela usada pelos criacionistas, ansiosos para ver o *design* inteligente ser ensinado nas escolas ao lado da teoria da evolução: "E se os estudos da autoria fossem parte do currículo padrão para o ensino de Shakespeare?".

Os artigos do New York Times revelavam a que ponto o movimento oxfordiano tinha se reformado, crescido e, nas palavras de Niederkorn, passado "de alguns poucos membros a uma comunidade próspera com suas próprias publicações, organizações, vivas discussões *on--line* e conferências anuais". Os oxfordianos agora se viam como uma imagem espelhada de seus rivais. Para os leigos, que diferença poderia haver entre *Shakespeare Matters* e *Shakespeare Studies*[42]? Eles certamente foram empurrados em direção às controvérsias pelos estudiosos dos departamentos de Letras, satisfeitos em ignorar questões que interessavam para os não acadêmicos, mas nunca para eles.

Isso ficou especialmente claro quando, em 2001, a University of Massachussetts, campus de Amherst, concedeu um PhD a Roger A. Strimatter por sua dissertação declaradamente oxfordiana sobre "The Marginalia of Edward de Vere's Geneva Bible" [As Anotações na Bíblia de Genebra de Edward de Vere]. Para muitos oxfordianos, o elo perdido entre seu candidato e as peças tinha enfim sido encontrado. Uma Bíblia de Genebra anotada, de cerca de 1570, que fora de Oxford e tinha sido adquirida pela Folger Shakespeare Library. A maior parte das anotações consistia em sublinhados que, segundo a argumentação de Strimatter, correspondiam a alusões a passagens bíblicas reproduzidas nas peças de Shakespeare, confirmando, assim, de Vere como seu autor. Stritmatter também argumentava que algumas das passagens sublinhadas tinham um componente autobiográfico, repisando a conhecida "história interna" dos oxfordianos de "um homem cujo nome foi apagado da história e que fez uma promessa divina de redenção final".

Quando os estudiosos independentes David Kathman, Tom Veal e Terry Ross observaram as provas oferecidas, perceberam várias coisas que o comitê que avaliou a tese de Stritmatter aparentemente deixara escapar. Para começar, a conclusão de que as partes sublinhadas correspondiam a alusões bíblicas feitas por Shakespeare era injustificada, uma vez que "apenas dez por cento das alusões bíblicas feitas por Shakespeare estavam marcadas na Bíblia, e apenas vinte por cento dos versículos marcados na Bíblia eram mencionados em Shakespeare". Além disso, a pessoa que fez as anotações na Bíblia, ou as pessoas, estava interessada em Escrituras nas quais Shakespeare raramente se baseou (especialmente os primeiros livros de Samuel e os primeiros livros dos Reis, Macabeus, Esdras, Eclesiastes e Tobias), e dedicava relativamente pouca atenção a passagens realmente importantes nas peças (de Gêneses, Jó, Evangelhos e Apocalipse, em particular). E, analisando mais atentamente, não era óbvio que o próprio de Vere sublinhara essas passagens, já que as anotações nas margens tinham sido feitas em tintas de cores diferentes e poderiam facilmente ser de autoria de alguém que teve a Bíblia em mãos após a morte de de Vere, em 1604. Essa dúvida já havia sido levantada quando Alan Nelson, o maior especialista na caligrafia de Oxford, analisara as anotações e concluíra que a "letra simplesmente não é da mesma mão que escreveu as cartas [de Oxford]".

Não importava. Os oxfordianos rejeitaram os pessimistas e permaneceram convencidos da ligação entre de Vere e as peças. E se sentiram encorajados pela legitimidade que a tese garantira- -lhes dentro do ambiente acadêmico. Foi um marco. O resumo de Stritmatter declarava orgulhosamente que essa era a primeira "tese nos estudos literários que analisa abertamente a tese herética de John Thomas Looney (1920), B.M.Ward (1928), Charlton Ogburn Jr. (1984) e outros estudiosos 'amadores' que postularam de Vere como a mente literária por trás do pseudônimo 'William Shakespeare'". Seus achados eram agora parte da história oxfordiana. Outros, posteriormente, consultariam a Bíblia de Oxford na esperança de fortalecer a hipótese oxfordiana, inclusive o juiz da Suprema Corte John Paul Stevens, que declarou a um repórter do *Wall Street Journal* ter imaginado – ao ver uma possível ligação entre "uma armadilha na troca de esposas" na obra de Shakespeare e "o incidente no Antigo Testamento em que o mesmo evento teria ocorrido" –que de Vere "devia ter sublinhado" a relevante passagem correspondente em sua Bíblia. Então, foi à Folger Library e pediu "que desenterrassem a Bíblia" para que pudesse checar. Infelizmente, a passagem – Gêneses 29:23 –

não estava sublinhada. Stevens acrescentou que "realmente imaginava ter achado algo que seria uma enorme coincidência", mas "que não deu em nada".

A reconstrução do movimento oxfordiano veio com algum custo. As falas explícitas em relação à conspiração tiveram de ser atenuadas e substituídas por uma linguagem mais neutra com termos como "segredo aberto" e autoria "oculta". As alegações sobre a aventura sexual de Oxford com a rainha Elizabeth, ou a menção ao conde de Southampton como seu filho, o príncipe Tudor, a quem ele teria dedicado os Sonetos, tiveram de ser arquivadas. Como disse Peter Moore sem rodeios a seus colegas oxfordianos na conferência anual de 1996: "enfrentem a realidade em relação a esse negócio do 'príncipe Tudor' e submetam-o ao escrutínio histórico adequeado [...]. Se vocês não são capazes de ouvir argumentos mais fortes contrários a suas teorias, então, melhor guardá-las para vocês mesmos". Os defensores de Oxford também não estavam dispostos a debater em público a gama de obras literárias que podia ser creditada ao conde – mesmo que acreditassem que ele merecia crédito por uma dúzia ou mais de obras de poetas e dramaturgos elisabetanos. Por fim, não haveria mais pedidos de autorização para abrir sepulturas na esperança de exumar os manuscritos perdidos.

Nos idos de 1960 e 1970, os oxfordianos se perguntavam quando um editor aceitaria publicar novamente um livro sobre de Vere. Agora que o movimento recuperara a legitimidade, as editoras comerciais estavam dispostas a correr esse risco. E, para os autores que não conseguiam entrada numa editora comercial, a edição de autor sempre fora uma opção – e boletins eletrônicos oxfordianos na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos criaram *links* para a Amazon.com e para suas próprias livrarias, de forma a promover as vendas. Em pouco tempo, houve um excesso de oferta e apareceram queixas nos boletins oxfordianos de que tantos novos achados e estudos estavam sendo impressos que se fazia necessário estabelecer algum tipo de supervisão.

Tendo sido rejeitados por editores por tanto tempo, e tendo tido o acesso a jovens mentes negado por professores shakespearianos que as doutrinavam em suas salas de aula, os oxfordianos estavam bastante à frente de seus rivais no que se refere a achar formas alternativas de se promover. Os livros podem oferecer a seus autores *status* e legitimidade, assim como um caminho para obter títulos; mas os oxfordianos sabiam claramente que a maioria das pessoas não tem acesso a caras monografias acadêmicas. Nos primeiros anos do século XXI, qualquer pessoa que tivesse interesse em Shakespeare ou na questão da autoria iria, primeiramente, procurar sobre o assunto no *Google* ou na *Wikipedia*. E, em ambos os *sites*, os oxfordianos causavam impressão mais profissional do que seus adversários. Nessa nova batalha por corações e mentes, a autoridade acadêmica já não contava muito; a nova era da informação era fundamentalmente democrática.

Nove entre os dez primeiros *sites* a aparecer em uma recente busca no *Google* por "Shakespeare" e "autoria" levavam a páginas que colocam em questão a autoria do bardo. Mesmo o que parecia mais neutro, "A Beginner's Guide to the Shakespeare Authorship Problem" [Manual sobre o Problema da Autoria para Iniciantes], apresenta aos leitores uma "Honor Roll of Skeptics" [Lista de Honra de Céticos], que repassa o histórico de dúvidas sobre a autoria das obras de Shakespeare e, rejeitando de forma resumida as reivindicações em favor de Bacon, Marlowe e Derby, chega à "hipótese de Edward de Vere, 17° conde de Oxford, como 'Shakespeare'". O único *site* em favor de Shakespeare a

aparecer foi a "Shakespeare Authorship Page" [Página sobre a Autoria de Shakespeare], um *site* com informações concretas dedicadas a refutar as afirmações de céticos. A página é formidável em termos de conteúdo, mas bem menos sedutora do que os *sites* dos céticos. Qualquer observador isento pode perceber que os oxfordianos, com ações apaixonadas e um conjunto restrito de objetivos, levam uma clara vantagem na batalha travada *on-line* sobre a autoria.

A *Wikipedia* estava rapidamente se transformando na primeira fonte para aqueles que buscam informações confiáveis sobre a polêmica da autoria. Sua extensa cobertura sobre o assunto faz qualquer coisa que já tenha aparecido em meios de pesquisa padrão parecer acanhado, principalmente as obras de referência tradicionalmente produzidas por estudiosos de Shakespeare, disponíveis em bibliotecas públicas e universitárias. A hipótese oxfordiana aparece em toda parte na *Wikipedia*, de artigos sobre "Shakespeare" e sobre "a controvérsia da autoria" até entradas mais especializadas como "Edward de Vere", "teoria oxfordiana", "cronologia das peças de Shakespeare – oxfordiana", e mesmo "Teoria do Príncipe Tudor". Os marlovianos, baconianos, derbianos e defensores de um punhado de outros candidatos alternativos têm entradas devotadas a suas hipóteses, embora sempre que os rivais são discutidos em conjunto, os assíduos oxfordianos estejam em vantagem. Porque há sempre o risco de que as novas mídias reorientem a atenção para um candidato rival e mais atraente – e, na verdade, a recente proliferação de *sites* sobre Christopher Marlowe, sem dúvida estimulada pelo interesse na conspiração governamental em falsificar sua morte que reside no centro da hipótese, pode ser um sinal de que o domínio oxfordiano talvez não dure mais do que o baconiano durou, mais ou menos setenta anos. Assim como os oxfordianos atraíram sua cota de celebridades, também o fizeram os rivais. Os marlovianos tiveram o prazer de anunciar um novo recruta quando o diretor de cinema Jim Jarmusch disse ao *New York Times*: "Acho que foi Christopher Marlowe" quem escreveu as peças de Shakespeare.

A maioria das pessoas que recorre à *Wikipedia* em busca de informações se contenta em ler os artigos. Mas, acessíveis a apenas um clique, há trocas de opiniões irritadas e frequentemente recriminatórias – repletas de insultos, acusações de manipulação e, ocasionalmente, ofensas raivosas – a respeito de contribuições que foram alteradas ou suprimidas. A maravilha da *Wikipedia* é que as entradas são compiladas e revisadas por qualquer pessoa interessada em contribuir. A persistência e a capacidade de ter a última palavra, ao invés da especialização, são recompensadas. E a *Wikipedia* exclui de seus limites explicações potencialmente controversas sobre *por que* as pessoas acreditam no que acreditam. A enciclopédia eletrônica se tornou, então, uma dádiva divina para os céticos sobre a autoria de Shakespeare, já que pela primeira vez lhes dava a chance de competir em pé de igualdade e sem hierarquia com seus adversários. As forças da democracia e da igualdade e a derrubada da hierarquia, que levaram Looney a criar a hipótese de que Oxford teria escrito as peças, agora, ironicamente, vinham resgatar o movimento que ele fundou.

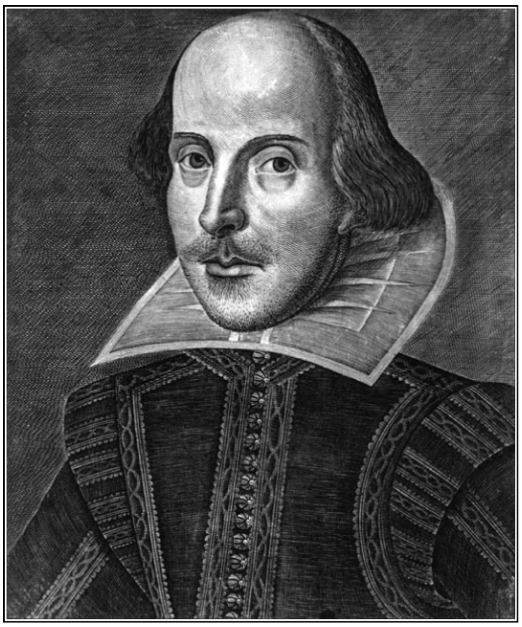
Em 9 de setembro de 2007, um novo *site* – "The Shakespeare Authorship Coalition" – contabilizou seiscentos mil acessos. Esse número extraordinário foi a consequência de uma campanha bem orquestrada que culminou com o anúncio de que duas das maiores figuras dos palcos britânicos, sir Derek Jacobi e Mark Rylance, haviam assinado uma petição que agora circulava pela internet, uma "Declaration of Reasonable Doubt About the Identity of William Shakespeare"

[Declaração de Dúvida Razoável sobre A Identidade de William Shakespeare]. Divulgaram o documento depois de uma apresentação da peça de Rylance que questionava a autoria de Shakespeare – *I Am Shakespeare* [Eu Sou Shakespeare] – e planejaram para que o anúncio coincidisse com a notícia de que um programa de graduação em estudos da autoria de Shakespeare fora criado na Brunel University, em Londres.

O documento, elaborado com grande habilidade, foi resultado do esforço de algumas das mentes mais brilhantes comprometidas em lançar dúvidas sobre a autoria de Shakespeare. O título inspirado combina a seriedade de uma "declaração" histórica com um termo que há muito orienta os júris a vereditos justos: "benefício da dúvida". O hálito dos tribunais pode ser sentido em passagens como "a hipótese *prima facie* do sr. Shakspeare" se mostra "problemática" e "as conexões entre sua vida e a do suposto autor das obras", não menos "dúbias". Os testemunhos de alguns *experts* – que incluem Mark Twain, Henry James, Sigmund Freud e o juiz Blackmun – são acrescentados ao registro. E, ao não apresentar nenhum possível candidato, o documento reuniu os defensores de todos eles. O objetivo declarado é que o maior número de pessoas assine embaixo da ideia de senso comum de que "simplesmente não é possível que alguém, em 2007, alegue que não há espaço para dúvidas sobre o autor".

Porém, como John M. Shahan, presidente da Coalizão criada para disseminar a "Declaração", explicou no boletim *Shakespeare Matters*, havia outros objetivos não mencionados: "Podemos organizar cerimônias de assinatura da Declaração para tentar atrair a atenção da mídia" e, "quando tivermos assinaturas suficientes, especialmente de pessoas proeminentes, podemos desafiar formalmente os ortodoxos a escrever uma contradeclaração" explicando "por que alegam que não há espaço para o benefício da dúvida". Em outubro de 2007, 1.161 assinaturas haviam sido reunidas – um retorno obviamente modesto, dado o tráfego no *site*, apesar de a lista incluir a dupla de reconhecidos atores Jeremy Irons e Michael York. Ao mesmo tempo que era um desafio aos defensores de Shakespeare, a "Declaração" era também um teste para saber se os oxfordianos poderiam traduzir um quarto de século de sucesso na grande mídia e *on- -line* em um movimento com amplo apoio público. Shahan admite: "Temos nove anos até 2016, quando se comemora o aniversário de morte do homem de Stratford. A menos que tenhamos sucesso em levantar sérias dúvidas de que ele foi realmente o grande autor, a humanidade vai celebrá-lo na ignorância, e a geração de céticos da autoria que se formou depois da publicação do livro *The Mysterious William Shakespeare*, de Ogburn, terá fracassado". Vinte meses depois, de acordo com a contagem oficial da página da Coalização, quatrocentas novas assinaturas tinham sido adicionadas.

SHAKESPEARE



William Shakespeare.

As provas em favor de Shakespeare

Schoolroom, Guildhall, Stratford-upon-Avon.

Uma coisa é explicar o quanto as alegações de que foram outros a escrever as peças se baseiam em suposições infundadas; outra é mostrar que foi de fato o Shakespeare de Stratford quem as escreveu. Quando me perguntam como posso ter tanta certeza de que Shakespeare é o autor dessas obras, chamo a atenção para vários tipos de provas. O primeiro tipo se refere ao que revelam os primeiros textos impressos; o segundo, ao que os escritores que conheceram Shakespeare disseram sobre ele. Qualquer um dos dois tipos de provas, na minha opinião, basta para confirmar a autoria – e as histórias que contam corroboram um ao outro. Tudo isso é reforçado pelos indícios adicionais de que, nos anos finais de sua carreira, Shakespeare passou a escrever para um novo tipo de palco, num estilo diferente e em colaboração ativa com outros autores.

Foi impressionante e sem precedentes o grande número de edições das obras de Shakespeare, baratas e em formato quarto, que invadiram as livrarias de Londres a partir de 1594. Nenhum outro poeta ou dramaturgo nem de longe chegou a ver setenta e tantas edições impressas de suas obras – e levando em conta apenas o que foi publicado com Shakespeare ainda vivo, sem incluir *Otelo*, impressa pela primeira vez em 1622, ou qualquer uma das dezoito peças, antes inéditas, publicadas no *Primeiro Fólio*, no ano seguinte. As tiragens, em geral, ficavam restritas a 1.500 cópias. Imaginando editores cautelosos, que tivessem imprimido e vendido apenas mil cópias de cada uma dessas primeiras edições em quarto, é provável que 50.000 livros sob a assinatura de Shakespeare (pois alguns foram publicados anonimamente) tenham circulado ao longo de sua vida – num momento em que a população de Londres era de apenas 200.000 habitantes. Como ator, dramaturgo e sócio de uma das mais populares companhias teatrais da época – a qual se apresentava para até três mil espectadores a cada espetáculo nos grandes teatros ao ar livre –, Shakespeare era também um dos rostos mais conhecidos na cidade e na corte. Se, ao longo do quarto de século que o bardo passou atuando e escrevendo em Londres, as pessoas houvessem suspeitado que o homem que conheciam como Shakespeare era um impostor, e não o ator/dramaturgo a cujas peças assistiam e pelas quais pagavam, teríamos essa informação.

Um dos que reconheceram Shakespeare e sabiam de seu nome era George Buc. Buc foi um funcionário do governo, historiador, colecionador de livros e, mais tarde, Master of the Revels – o oficial a quem a companhia de Shakespeare precisava submeter todos os manuscritos das peças para aprovação. Íntimo do conde de Oxford, Buc conhecia Shakespeare igualmente bem, o suficiente para chegar a lhe perguntar sobre a autoria de uma peça antiga e anônima publicada em 1599, *George a Greene, the Pinnar of Wakefield*, da qual havia recentemente obtido uma cópia. Talvez tenha procurado Shakespeare, ou os dois tenham se encontrado por acaso no Curtain ou no Globe, ou numa apresentação na corte, ou talvez em alguma das livrarias de Londres, concentradas em redor da Catedral de St. Paul e do Royal Exchange, onde devia ser comum avistar Shakespeare fuçando alguns títulos – impossível que ele tivesse em casa todos os livros que ecoam por suas peças. Ninguém poderia ter uma tal quantidade de livros, nem bibliófilos, nem aristocratas, nem mesmo a rainha da Inglaterra, com sua suntuosa biblioteca alojada no Whitehall Palace. Shakespeare fez o que pôde para ajudar Buc, lembrando que a peça tinha sido escrita por um pastor, mas a partir daí sua memória, aparentemente, falhou. O lapso era desculpável; já fazia muitos anos que *George a Greene* fora encenada pela primeira vez. Mas Shakespeare chegou a fornecer até mesmo uma informação rara: o pastor atuara na própria peça, no papel de arrebanhador (alguém que recolhe animais desgarrados). Buc, agradecido, anotou a descoberta na folha de rosto da edição em formato quarto, deixando lugar para que o nome do autor fosse inserido mais tarde: "Escrita por..... um pastor, o qual atuou, ele mesmo, no papel do arrebanhador. *Teste* [isto é, testemunhado por] W. Shakespeare". O encontro de Buc com um homem de carne e osso que ele conhecia como ator e dramaturgo sugere que, uma vez que se comece a colocar Shakespeare de volta em seu tempo e em seu lugar, a noção de que esse homem tenha conspirado ativamente para enganar a todos que o conheciam ou cruzavam com ele sobre a verdadeira autoria das obras que levavam seu nome parecerá por demais rebuscada.

Aqueles que questionam a autoria das peças de Shakespeare nunca se dão ao trabalho de explicar como essa suposta conspiração funcionou. Sobre isso, há pouca concordância, e ainda menos detalhamento – não se trata de um desafio fácil – embora seja algo fundamental. Alguns supõem que somente Shakespeare e o verdadeiro autor sabiam do segredo. No outro extremo, estão aqueles que acreditam que era um segredo de polichinelo, tão amplamente compartilhado que nem valia a pena mencioná-lo. A maioria dos céticos refuta, igualmente, a esmagadora prova oferecida pelas folhas de rosto daquelas dezenas de publicações, afirmando que "Shakespeare" – ou, como querem alguns, "Shake-speare"[43] – era simplesmente o pseudônimo de outro escritor – e o hífen, ali, entregaria tudo.

Mas tais argumentos são impossíveis de conciliar com o que hoje sabemos sobre o funcionamento do mercado de publicações da época. Aquele não era um mundo em que um dramaturgo poderia, em segredo, se acertar com uma editora para publicar uma peça de teatro sob nome falso. Na verdade, Shakespeare não tinha quase nenhum controle sobre a publicação de suas peças, porque – por mais estranho que possa parecer hoje – elas não lhe pertenciam. Sua companhia teatral era dona das obras, que, uma vez vendidas e inscritas no Stationers' Register [espécie de associação profissional que centralizava o que conhecemos como direitos autorais], a propriedade passava a ser

dos editores. Noções modernas de direitos autorais eram um sonho distante. Shakespeare certamente tinha voz como acionista da companhia, e talvez até um poder desproporcional. Mas, se a história da publicação de suas peças em vida serve como pista, mostrava pouco interesse em relação a quando ou mesmo se seriam publicadas, e muito menos quanto à qualidade ou à exatidão das impressões. Se tivesse se importado um pouco mais, ou pudesse controlar melhor essas questões, estaríamos hoje reservando lugares para assistir a peças perdidas do autor, como *Cardênio* e *Love's Labour's Won* [Trabalhos de Amor Ganhos].

Com a poesia, a história foi diferente. Logo no início de sua carreira, Shakespeare cuidou que fossem publicados com afinco seus dois poemas narrativos longos, *Vênus e Adônis* e *O Rapto de Lucrécia*, *best-sellers* que passaram por muitas edições. Embora seu nome não aparecesse nas folhas de rosto desses volumes, dedicatórias ao conde de Southampton, em itálico e assinadas "William Shakespeare", aparecem nas páginas iniciais de ambos. É a primeira vez que o célebre hífen surge numa versão impressa do nome, sinal claro, para os céticos, de publicação sob pseudônimo. Os tipógrafos da época elisabetana, que apenas tentavam evitar que seus valiosos tipos se quebrassem, achariam graça de tal explicação. Sabiam por experiência que o nome "Shakespeare" era um pesadelo tipográfico. Ao se posicionar um "k" seguido de um "s" longo[44] em itálico – como em "Shakspeare", por exemplo – as duas letras poderiam facilmente se chocar e o tipo, se quebrar. A solução mais fácil era a inserção de uma letra "e", de um hífen ou de ambos; conforme veremos adiante, diferentes tipógrafos adotaram estratégias diversas. E, como indicam as folhas de rosto do in-quarto de 1608 de *Rei Lear* e da edição de 1609 dos *Sonetos*, esse foi um hábito que se estendeu ao uso da fonte romana também.

Shakespeare já vinha escrevendo peças desde cinco ou seis anos antes que a primeira delas, *Tito Andrônico*, fosse finalmente publicada, em 1594. Sua folha de rosto anunciava os nomes das companhias teatrais que a haviam apresentado, mas não o do autor. Era algo normal. Mesmo as peças mais célebres dos dramaturgos elisabetanos mais populares eram publicadas anonimamente. Não temos nenhuma prova documental de que Christopher Marlowe escreveu *Tamburlaine*, e, não fosse por uma alusão casual de Thomas Heywood, no início do século XVII, o nome de Thomas Kyd não teria sido associado à sua obra-prima do final da década de 1580, *The Spanish Tragedy* [A Tragédia Espanhola]. Até hoje não sabemos quem escreveu algumas das melhores peças do período – entre elas, *Mucedorus*, *Arden of Faversham* e *Edward the Third*. Ainda assim, é uma sorte que tenham sobrevivido, pois somente cerca de seiscentas das cerca de 3.000 peças encenadas entre a ascensão ao trono da rainha Elizabeth, em 1558, e o fechamento dos teatros, em 1642, chegaram a ser impressas. As que alcançaram o formato impresso, no entanto, permaneceram, em grande parte, anônimas, e nenhuma delas, até onde se sabe, foi publicada sob nome falso. Não faria sentido. Para um dramaturgo nervoso diante da possibilidade de ser identificado na folha de rosto de uma peça – temendo punição por palavras sediciosas ou imaginando que a publicação lhe traria algum estigma social –, a atitude mais simples e óbvia era não fazer nada: permitir que a peça, como tantas outras, chegasse anônima às livrarias de Londres. Ninguém notaria ou se importaria.

Se um escritor elisabetano insistisse em ter um pseudônimo afixado à folha de rosto de uma

publicação in-quarto, e fosse capaz, de alguma forma, de convencer um editor a colocá-lo ali, o pior momento possível para fazê-lo seria o ano de 1598. Naquele ano, o Conselho Privado fechou, por um breve período, os teatros públicos, em seguida às apresentações de *The Isle of Dogs* [A Ilha dos Cães], peça escandalosa que colocou tanto Ben Jonson quanto Thomas Nashe, seu colaborador, em sérios apuros. E, se fosse para colocar o nome de outra pessoa numa peça, nada poderia ser mais tolo do que usar o de uma pessoa real, em especial alguém bastante conhecido como ator, que poderia facilmente ser preso e interrogado. A memória do interrogatório brutal a que as autoridades submeteram Thomas Kyd, cinco anos antes, teria pesado muito na decisão de alguém que contemplasse servir de fachada para outro escritor. Kyd, por azar, tinha colaborado nas peças de Marlowe publicadas in-quarto e foi torturado, vindo a morrer cerca de um ano depois, aproximadamente, mas não sem antes entregar aos interrogadores, que buscavam informações sobre a fonte da propaganda antiestrangeiros, tudo o que queriam saber sobre Marlowe e suas crenças.

Mas 1598 acabou por ser exatamente o ano em que duas editoras, ao mesmo tempo, decidiram que a popularidade de Shakespeare era tal que se tornara rentável colocar seu nome na folha de rosto das peças. Naquele ano, Cuthbert Burby lançou uma "recém-corrigida e ampliada" edição de *Trabalhos de Amor Perdidos*, de "W. Shakespere", ao passo que Valentine Simmes publicou segundas edições de *Ricardo III* e *Ricardo II* (ambas assinadas por "William Shake-speare"). Se alguém ali tivesse a intenção de sinalizar, com uma piscadela ou um aceno, que o nome era um pseudônimo, confirmá-lo pelo hífen teria ajudado a tornar o truque mais consistente. No entanto, Burby e Simmes não soletraram o nome de Shakespeare da mesma forma, e não porque apenas um deles tivesse sido avisado de que devia inserir o hífen. Se de fato houvesse uma conspiração sob o pseudônimo "Shake-speare", uma porção de editores, que em vários momentos ao longo de um quarto de século, possuíram e publicaram as obras de Shakespeare, e além deles seus vários impressores e tipógrafos, e ainda aqueles a quem eles venderam os direitos, precisariam, por sua vez, ter sido incluídos no segredo – e o levado para o túmulo. Publicações sob pseudônimo exigem tanto consistência quanto certo grau de controle sobre a palavra impressa; a rotina irregular de publicação das peças de Shakespeare não permitia nenhuma das duas coisas. Algumas peças, como *Ricardo III* e *As Alegres Comadres de Windsor*, saíram desde o início com o nome de Shakespeare. Outras, como *Ricardo II*, primeiro não trouxeram a assinatura, mais tarde acrescentada. Outras ainda, inclusive *Romeu e Julieta* e *Henrique V*, jamais foram publicadas com o nome de Shakespeare enquanto o autor viveu.

Quando o nome aparecia no frontispício dessas primeiras edições, tinha grafias variadas: "Shakspere", "Shake-speare" e "Shakespeare". Não há padrão. A forma de grafar simplesmente não era uniforme naquele tempo. Shakespeare, ele mesmo, não soletrava o próprio nome sempre da mesma forma. Tomando-se apenas o testamento do bardo (que tem sua assinatura em cada página), aparece como "Shakspere" nas duas primeiras páginas e "Shakespeare" na última. Como bem sabem tanto os defensores de Marlowe quanto os do conde de Oxford na controvérsia da autoria, os nomes de seus candidatos também eram escritos de formas diversas na época. Alan Nelson salientou que Oxford chegou a grafar a palavra "halfpenny" de onze maneiras diferentes, mas isso não quer dizer que de Vere fosse iletrado, o que deveria valer igualmente para os hábitos de ortografia de

Shakespeare. O nome do autor no primeiro in-quarto de *Hamlet* aparece como "William Shake-speare"; na segunda edição nesse mesmo formato, publicada um ano depois, lê-se "William Shakespeare". Outros ouviam e escreviam seu nome de forma diferente, inclusive a pessoa, quem quer que tenha sido, que registrou o relatório do Master of the Revels sobre as apresentações em Whitehall Palace durante a temporada de Natal de 1604. Listados ali, ao lado dos dez títulos de espetáculos apresentados pela companhia King's Men, estão os nomes dos "poetas que criaram as peças": "Shaxberd" aparece junto a *Medida por Medida*, *A Comédia dos Erros* e *O Mercador de Veneza* – mais uma versão de ortografia inventiva e, ao mesmo tempo, poderoso indício atribuindo ao bardo a autoria dessas peças.

As primeiras edições das peças de Shakespeare contêm pistas adicionais sobre a identidade de seu autor. As companhias teatrais entregavam aos impressores diferentes tipos de manuscritos. Estudiosos passam vidas inteiras debruçados sobre os textos que acabaram sendo impressos, reconstruindo nos menores detalhes os originais perdidos – conforme uma ou outra peça tenha sido impressa a partir de *foul papers* (termo do início do período moderno para designar os rascunhos de um autor), *fair copy* (cópia do autor, ou mais provavelmente a transcrição de um escriba: os rascunhos passados a limpo) ou *prompt copy* (uma das duas versões anteriores, mas com as marcações de seu uso na montagem). Peças recuperadas na versão em rascunho costumam revelar muito sobre os hábitos de escrita de seu autor.

Um dramaturgo elisabetano precisava direcionar boa parte de sua atenção a preocupações mundanas: quais atores da companhia estavam disponíveis, quantos papéis precisariam ser dobrados (pois havia muito mais papéis do que atores para fazê-los nas peças) e como movimentá-los entre o palco e os bastidores, ou do balcão para o palco principal, ou ainda de uma troca de roupa à outra, e no tempo certo. Tudo isso é muito mais complicado do que parece, e, sendo alguém que durante grande parte da carreira atuou nas peças que escreveu, ao lado daqueles para quem escrevia os demais papéis, Shakespeare levava vantagem decisiva sobre outros dramaturgos *freelancers*.

Na maior parte de sua vida profissional, Shakespeare escreveu para uma companhia excepcionalmente estável e próspera, chamada Chamberlain's Men quando de sua formação, em 1594, e, com a chegada do rei Jaime ao trono, em 1603, rebatizada como King's Men. Shakespeare sabia que, a cada peça que escrevesse, teria de incluir papéis significativos para a meia dúzia de acionistas da companhia, todos atores, incluindo ele próprio. Outros papéis se destinariam a atores contratados, alguns dos quais trabalharam anos a fio na companhia, e, outros, esporadicamente. E, claro, havia ainda os dois ou três meninos que interpretavam papéis femininos, já que mulheres não tinham permissão para atuar no palco elisabetano. Esses garotos duravam apenas o tempo de chegarem à adolescência, quando suas vozes e corpos mudavam, de modo que a rotatividade era bastante grande, tornando especialmente difícil a vida do dramaturgo, a depender das capacidades de quem estava a serviço da companhia em dado momento. Não era possível escrever o papel de Rosalinda, em *Como Gostais*, a menos que se tivesse confiança absoluta de que o menino encarregado das setecentas falas da personagem, um quarto da peça, daria conta do recado. Só se poderia escrever uma peça que exigisse que o menino no papel de lady Percy, n'*A Primeira Parte de Henrique IV*, cantasse uma canção em galês, com a certeza de que a companhia tinha um jovem ator

nativo do País de Gales e capaz de entoar uma melodia. Quem quer que tenha escrito essas peças conhecia de perto e em primeira mão todos na companhia, e necessariamente foi alguém capaz de julgar com perspicácia os talentos de cada ator.

Houve momentos em que Shakespeare pensava tão intensamente em determinado ator para um papel que estava escrevendo que chegou a trocar por engano, nas marcações das falas, o nome do personagem pelo do próprio ator. Sabemos disso porque tipógrafos mantiveram alguns desses deslizes ao preparar para impressão seus rascunhos. Tomemos, por exemplo, no Fólio, as rubricas daquela sua peça histórica do início da carreira, *A Terceira Parte de Henrique VI*, na qual se lê: "Entram Sinklo e Humfrey". John Sinklo era um ator contratado regularmente pela companhia e para quem Shakespeare escreveu muitos papéis de homens magrelos. Shakespeare se confundiria de novo no rascunho usado para produzir a edição in--quarto d'*A Segunda Parte de Henrique IV*, pensando em Sinklo em vez de no personagem que o ator interpretava em dado momento, quando a marcação de palco diz: "Entram Sincklo e três ou quatro oficiais". Fica claro que a cena foi originalmente escrita para Sinklo, e não teria metade da graça nem faria muito sentido sem ele, pois o ator é levado ao palco, em grande medida, para ser provocado por causa de sua cintura delgada. Os demais se revezam a apelidá-lo: "varapau", "cachorro magro" e, caso ainda não tivéssemos sacado a ideia, "coisa fina".

O autor das peças de Shakespeare não poderia ter escrito grandes papéis, como os de Ricardo III, Romeu, Hamlet, Otelo e Lear, se não soubesse o quanto podia exigir de seu principal ator trágico, Richard Burbage. Escrever papéis para a estrela da companhia nas comédias foi ainda mais difícil. Como poderia outro, que não um dos acionistas, ser capaz de parar de escrever peças cômicas para Will Kemp no momento em que o ator deixou a companhia, em 1599 – e, antecipando-se à chegada do substituto, passar a escrevê--las para Robert Armin, cujos dons cômicos não poderiam ser mais diferentes? Kemp foi mais um daqueles atores que Shakespeare sempre confundia com seus personagens – fácil de acontecer, uma vez que, em parte, Kemp interpretava a si mesmo, não importava o papel que Shakespeare lhe tivesse destinado. A edição in-quarto de 1599 de *Romeu e Julieta* identifica o engraçado coadjuvante da Enfermeira, Peter, primeiro como "O Palhaço" e, mais tarde, em outra montagem, como "Will Kemp". O mesmo tipo de deslize ocorre em *Muito Barulho por Nada*, também na edição em formato quarto, na qual descobrimos que os papéis cômicos de Dogberry e Verges haviam sido escritos para Kemp e Richard Cowley.

Ensaiar com um pequeno grupo de colegas atores todas as manhãs, apresentar essa mesma peça com eles à tarde, reunir- -se regularmente com os acionistas para decisões empresariais e participar de audições e compras de novas peças não poderia ser um trabalho livre de estresse. Há inclusive registros de casos de atores e dramaturgos elisabetanos indo a vias de fato – até onde se sabe, os membros da companhia de Shakespeare não chegaram a tanto. Um motivo, talvez, era que os acionistas todos enriqueciam com o negócio. Não foi apenas Shakespeare que se tornou bem-sucedido a ponto de almejar ser tratado como um cavalheiro, ou de ter investimentos em imóveis. Ao se concentrarem implacavelmente na acumulação de riqueza por parte de Shakespeare, os biógrafos vitorianos omitiram o fato de que seu interesse por questões financeiras era típico de um sócio de uma companhia da época. E os bem-sucedidos sócios da Chamberlain's Men, por sua vez, só

podiam mesmo olhar com inveja para a fortuna muito mais vasta acumulada por um de seus rivais, Edward Alleyn, da Admiral's Men.

As provas são concretas: os textos sobreviventes confirmam que quem escreveu as peças devia ser sócio de longa data de um empreendimento teatral, com todas as demandas de direito. Elas não poderiam ter sido escritas por um Christopher Marlowe clandestino na Europa continental ou por um aristocrata que, em segredo, as entregasse aos atores. E certamente não por alguém que, como Edward de Vere, não estava mais vivo em março de 1613, ocasião em que, passados um ou dois meses do incêndio no Globe Theater durante a apresentação de uma "nova" peça, *Henrique VIII*, "Mr. Shakespeare" e "Richard Burbage" receberam, cada um, 44 xelins de Thomas Screvin, mordomo de Francis Manners, o sexto conde de Rutland (irmão mais novo do quinto conde de Rutland, que, acreditam alguns, também poderia ser quem escreveu as peças de Shakespeare), a título de colaboração numa *impresa* para ser usada pelo conde nas celebrações em honra do dia da ascensão ao trono do rei Jaime, em 24 de março. Uma *impresa* era um escudo pintado numa espécie de papelão, feito para uma determinada cerimônia, no qual se inscrevia um dito enigmático, geralmente em latim. Havia uma pressão considerável sobre os cortesãos para que se saíssem com algo extraordinariamente inteligente, uma vez que, podia-se ter certeza, em seguida cada cortesão teria sua *impresa* comentada pelos demais. Quem melhor do que Shakespeare para chegar a algo imaginativo e adequado – e os vários exemplos dessa forma de arte cortesã em *Péricles* eram boa propaganda, confirmando que ele tinha talento para tal tipo de coisa e que seu latim era bom o bastante. Burbage, um artista talentoso, foi pago para "pintá-la e fabricá-la". As *imprese* eram efêmeras, de modo que não sabemos o que Shakespeare escreveu para Rutland. Mas este ficou bem satisfeito com o trabalho, a ponto de recontratar Burbage três anos mais tarde, quando, a 25 de março de 1616, foi paga a quantia de quatro libras e dezoito xelins "por escudo e dístico para o meu amo". Desta vez, Shakespeare não estava disponível – à beira da morte em Stratford, nesse mesmo dia ele assinou as várias páginas de seu testamento.

Ainda que nos faltassem todas as outras provas textuais da autoria de Shakespeare, há um incidente que deve convencer até mesmo o cético mais empedernido: o epílogo escrito especialmente para uma apresentação na corte d'*A Segunda Parte de Henrique IV*, no qual Shakespeare fala ele mesmo, como autor da peça. Antes de ser levada à corte, *A Segunda Parte de Henrique IV* havia sido encenada para o público em geral no Curtain Theatre em Shoreditch. Lá, a peça terminava com um epílogo declamado por Will Kemp. Pouco antes, Falstaff, interpretado por Kemp, era levado para a prisão de Fleet, e finalmente parecia que esse grande artista da fuga agora não ia mais escapar. Mas de repente Kemp irrompe de volta no palco, e alguns momentos se passam até que os espectadores, no teatro, se deem conta de que a peça realmente acabou e Kemp, ali, declama o epílogo não como Falstaff, mas mais ou menos como ele mesmo:

> Mais uma palavra, eu vos peço. Se é que não estejais por demais empanturrados de carne gorda, nosso humilde autor continuará a história, com sir John nela, e vos alegrará com a justa Catarina da França, e (até onde sei) Falstaff morrerá vítima da febre, a menos que

> antes por vosso severo julgamento. Pois Oldcastle morreu como mártir, e um não é o outro. Minha língua está cansada; quando minhas pernas também estiverem, eu vos direi boa noite.

As repetidas alusões de Kemp a suas pernas e à dança assinalam que uma giga – sessão de música e dança, muitas vezes bem apimentada, que se seguia à apresentação tanto de comédias quanto de tragédias – estava prestes a começar. Kemp também anuncia que Shakespeare, "nosso humilde autor", promete que "continuará a história", de modo que os admiradores de Kemp possam ter certeza de que em breve o verão novamente.

Mas esse epílogo não funcionaria na corte, onde peças não terminavam em bailes picantes. Assim, Shakespeare teve de escrever outro, adequado à performance no Whitehall Palace, à qual a própria rainha compareceria. Posicionado, ele mesmo, no centro do palco, substituiu Kemp com uma fala própria ("o que tenho a dizer é de minha própria lavra"). É o mais perto que conseguimos estar, nas peças, de ouvir Shakespeare falar por si. Um discurso altissonante e convencido, que pode até ter pego de surpresa seus colegas atores:

> Primeiro, meu temor; depois, minha deferência; por último, meu discurso. Meu temor é vosso desagrado. Minha deferência, meu dever. E, para o meu discurso, vosso perdão. Se buscais aqui um bom discurso, vós me desarmais. Porque o que tenho a dizer é de minha própria lavra. E isso de fato (eu diria) irá (duvido) provar-se minha própria ruína. Mas falemos de propósitos e, portanto, deste atual empreendimento. Conforme talvez saibais, e sabeis muito bem, aqui estive, ao final de uma peça desagradável, para rogar-vos paciência e prometer outra melhor. Pretendi, na verdade, pagar com esta, que se (como um empreendimento fracassado) infelizmente se sai mal, leva-me à falência, e vós, meus gentis credores, saem perdendo. Prometi que aqui estaria, e aqui entrego meu corpo à vossa misericórdia. Um tanto me seja subtraído e esse tanto vos pagarei, e (conforme faz a maioria dos devedores) vos prometerei o infinito. De modo que me ponho de joelhos diante de vós; mas, na verdade, em louvor da Rainha.

Desta vez não há nenhuma menção a como será a peça seguinte, nem a promessa de que Kemp voltará como Falstaff. O pedido de desculpas a Oldcastle n'*A Primeira Parte de Henrique IV* (caso seja essa a "desagradável" embora imensamente popular peça que ele nunca chega exatamente a nomear) é um lance bastante refinado, uma vez que Shakespeare oferece, em contrapartida, a peça de Falstaff que a audiência acabava de aplaudir como uma forma de fazer as pazes. Além disso, a aceitação inicial, no epílogo, de certa deferência social – todos aqueles salamaleques próprios de alguém de posição social inferior, como era o caso de Shakespeare – sugere, de forma inusitada, que dramaturgo e espectadores são parceiros, sócios num empreendimento. Se Shakespeare se coloca como um comerciante aventureiro, equipara as peças a seu tesouro e o público a investidores, resulta

daí que um "mau negócio", que o leve à falência ou à bancarrota, dará prejuízo igual a quem investiu nele. Quando Shakespeare descreve sua audiência cortesã como "gentis credores", quer dizer não apenas que são eles quem o financiam e lhe dão permissão para escrever o que quer, mas também que é digno de crédito, de que *acreditem* nele. Seguindo as implicações da metáfora, Shakespeare redefine as bases de como devem compreendê-lo: aceitem seus termos, portanto, e ainda serão recompensados com peças por um longo tempo.

O episódio é menos conhecido do que deveria ser, pois, nos últimos quatro séculos, foi eficazmente deixado oculto por gerações de editores. Em 1600, os Chamberlain's Men entregaram um manuscrito d'*A Segunda Parte de Henrique IV* a Andrew Wise e William Aspley para que fosse publicado. Os dois, por sua vez, pediram a Valentine Simmes para imprimi-lo – e a folha de rosto dessa edição in-quarto, assim como a entrada no Stationer's Register que atribui os direitos autorais aos editores, confirma que a peça foi escrita "por William Shakespeare". Mas, na entrega do manuscrito, a companhia deve ter inadvertidamente passado aos impressores uma cópia que continha ambos os epílogos, de Curatin e de Whitehall. O tipógrafo que trabalhava para Simmes imprimiu os dois, um depois do outro, o que resulta numa sequência em que o ator primeiro se ajoelha em oração para, em seguida, de novo de pé, retomar seu discurso. Os editores do Fólio, tentando reparar isso em 1623, confundiram ainda mais as coisas, deslocando a parte do ator de joelhos para o fim, que é como a peça tem sido impressa desde então, tendo lado a lado os dois discursos com finais muito diferentes. Desemaranhados, eles contam uma história bem diferente.

É inconcebível que qualquer dos rivais ligados à corte e candidatos à autoria das peças, – Francis Bacon, os condes de Oxford, Derby e Rutland, Mary Sidney, para citar apenas alguns – pudessem ter subido ao palco no Whitehall Palace, assumindo publicamente o papel socialmente inferior de um ator e declamando aquela fala. E é ainda mais difícil, depois de ler uma declaração tão poderosa e autoconfiante, imaginar, alternativamente, que o orador, que afirma ter escrito a peça que acabamos de ver, fosse apenas o porta-voz de outra pessoa na sala, ao mesmo tempo que mentia para a rainha e a corte.

"Nosso companheiro Shakespeare"

A comunidade literária de Londres na virada do século XVII era pequena e extremamente coesa. Os autores compartilhavam editores, mecenas e, em alguns casos, até mesmo os locais onde dormiam e escreviam. Com frequência trabalhavam de forma colaborativa. Shakespeare muitas vezes trocou figurinhas com vários dos demais. Foi coautor com diversos outros dramaturgos, atuou nas peças de muitos deles e, de outros ainda, deve ter presenciado as audições que realizaram para os sócios de sua companhia. Mesmo como poeta lírico, ele não trabalhou isolado: ao que se sabe, compartilhava seus sonetos com "amigos íntimos", além de outros "escritores modernos" como Ben Jonson, George Chapman e John Marston, tendo cedido poemas para publicação num volume intitulado *Love's Martyr*, de 1601.

Naquele tempo, como hoje, os escritores faziam fofoca uns dos outros. Por sorte, boa parte do que os colegas pensavam sobre Shakespeare sobreviveu. Alguns escreveram ou falaram diretamente uns aos outros sobre ele, outros optaram por compartilhar suas opiniões com um público leitor mais amplo, e outros ainda anotaram suas observações privadamente, sem jamais esperar que chegassem a ser lidas por alguém. Os comentários dessas pessoas sobre o bardo cobrem, sem interrupção, desde seus primeiros anos no teatro até sua morte, em 1616, e além.

A primeira menção a Shakespeare aparece num panfleto, do qual não se sabe muita coisa, atribuído a um escritor com formação universitária chamado Robert Greene. Em 1592, Greene (ou, possivelmente, seu colega dramaturgo Henry Chettle, que esteve envolvido na publicação póstuma do volume) advertia os autores estabelecidos de que "há um corvo arrivista, embelezado com nossas penas, que, com seu *coração de tigre envolto em pele de ator*, supõe ser capaz de arrebatador verso branco tanto quanto o melhor de vós: e, sendo um absoluto *Johannes fac totum*[45], tem a ilusão de ser o único a balançar a cena *[Shakes-scene]* neste país". A objeção aqui não é tanto a um ator que aspirava a escrever peças, mas à sua confiança de que podia fazê-lo melhor do que os outros e ao fato de ele pensar ser "o único a balançar a cena neste país". Pior: ele fazia isso "embelezado com nossas penas", isto é, apropriando-se desavergonhadamente dos estilos populares que os demais haviam forjado. Um ataque como esse diz um bocado, bem mais do que conseguimos compreender quatrocentos anos depois. Mas ficamos com a impressão de um escritor veterano que, astutamente, desafia um recém-chegado de quem não gosta muito, chegando a parodiar uma frase de uma tragédia do rival, recentemente escrita, *True Tragedy of Richard Duke of York* (mais conhecida pelo seu título no Fólio, *A Terceira Parte de Henrique VI*), na qual Shakespeare, com ouvido fino para arrebatadores versos brancos, havia escrito: "Ó coração de tigre envolto em pele de mulher".

A publicação, por Shakespeare, de *Vênus e Adônis*, em 1593, e de *O Rapto de Lucrécia*, em 1594, suscitou recepção ainda mais lisonjeira, especialmente por parte de poetas aspirantes. O nome Shakespeare também aparece pela primeira vez impresso, em 1594, nos versos elogiosos de *Willobie His Avisa*, que faz alusão à forma como "Shakespeare pinta a violação [da] pobre Lucrécia". Um ano depois, William Covell, um estudioso de Cambridge, também elogiou o "Encantador Shakespeare" por "sua Lucrécia". Os dois poemas narrativos logo renderam ao bardo outros admiradores, mas nenhum mais dedicado do que o jovem Richard Barnfield, cujo *A Remembrance*

of Some English Poets [Uma Recordação de Alguns Poetas Ingleses], de 1598, fornece a primeira apreciação crítica mais detalhada de Shakespeare:

> *E Shakespeare, tu, de veio farto em mel*
> *(Que o mundo adora) que te ganha o céu.*
> *Cujas Lucrécia e Vênus (sem igual)*
> *Dispõe teu nome no livro immortal.*[46]

As rimas são um pouco duras, mas a mensagem é clara: Shakespeare era um escritor a ser levado a sério.

Enquanto Barnfield elogiava seus dons líricos, Francis Meres consolidava a reputação de Shakespeare tanto como poeta quanto como dramaturgo em *Palladis Tamia* (1598), um relato de valor inestimável dos feitos do bardo na primeira década da carreira. Meres, apenas um ano, aproximadamente, mais jovem do que Shakespeare, formara-se em Cambridge e Oxford antes de se mudar para Londres em meados da década de 1590 para ganhar a vida como escritor e tradutor. A parte mais empolgante de sua *Palladis Tamia* é o "Discurso comparativo sobre nossos poetas ingleses", no qual Meres comenta oitenta escritores do país. O autor é surpreendentemente perspicaz no reconhecimento aos grandes talentos em atividade naquele momento, e suas opiniões têm resistido ao teste do tempo. Nenhum escritor contemporâneo foi mais elogiado por Meres do que Shakespeare.

Ele compara os escritores ingleses modernos aos romanos antigos (dizendo, por exemplo, que "a alma doce e espirituosa de Ovídio perdura na verve açucarada e melíflua de Shakespeare"). Procurando equivalentes tanto para Plauto quanto para Terêncio, "o melhor da comédia e da tragédia" entre os dramaturgos romanos, conclui que somente Shakespeare, "dos ingleses, mostra tal excelência nos dois tipos de dramaturgia" – e, para sublinhar seu ponto de vista, elenca uma dúzia de comédias e tragédias populares de autoria do bardo. Num duro golpe para aqueles que querem acreditar que o conde de Oxford e Shakespeare foram um mesmo escritor, Meres inclui ambos em sua lista, distinguindo-os, com "Edward, conde de Oxford" e Shakespeare na relação de melhores autores de comédia (e Oxford ausente dentre os principais autores trágicos). Meres também classifica Shakespeare entre os melhores poetas líricos ingleses, assim como entre aqueles "mais apaixonados, entre nós, na lamentação das perplexidades do amor".

Shakespeare chamava a atenção de escritores das gerações mais velhas tanto quanto dos mais jovens. Por volta de 1600, o veterano autor e polemista Gabriel Harvey registrou, em seu exemplar das obras completas de Chaucer, a respeito da crescente popularidade de Shakespeare, bem como da divisão entre o que poderíamos chamar de reações eruditas e populares às obras do bardo: "Os mais novos muito se deleitam com *Vênus e Adônis*, de Shakespeare; mas seu *O Rapto de Lucrécia*, e seu *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, carregam consigo o suficiente para agradar o tipo mais erudito". Em outra anotação íntima, Harvey equipara Shakespeare a seu velho amigo Edmund

Spenser "e ao resto de nossos mais promissores cultores da métrica" – tremendo elogio, vindo de alguém da universidade.

Barnfield não foi o único jovem poeta fascinado pelo estilo de Shakespeare. Em 1599, John Weever prestou homenagem à sua fonte de inspiração num soneto shakespeariano do começo ao fim: "Melífluo Shakespeare, ao ver tua prole / Jurei que era de Apolo e mais ninguém[47]". Weever elogia tanto os dois poemas narrativos de Shakespeare quanto suas peças, que admite não conhecer muito bem ("Romeu, Ricardo; mais do que seus nomes, nada sei"). Shakespeare atraiu também jovens admiradores de fora de Londres, incluindo o autor ou autores dos três *Parnassus* anônimos, textos encenados no St. John's College, em Cambridge, entre 1599 e 1601. Na segunda dessas peças, em grande medida dissimuladamente zombeteiras, Shakespeare é colocado nas alturas. Um personagem chamado Ingenioso diz: "Não aceitemos outra coisa que não puro Shakespeare" – e refere-se a ele, em seguida, como "o encantador sr. Shakespeare!" – ao passo que outro repete-lhe o elogio e acrescenta: "Vou colocar o retrato dele em meus aposentos na corte" , e conclui: "Que o mundo se emburreça adorando Spenser e Chaucer, de minha parte, venero o encantador Sr. Shakespeare".

No terceiro e último desses *Parnassus*, atores personificando Burbage e Kemp fazem aparições rápidas. Depois de afirmar que dramaturgos com formação universitária são de segunda categoria, o ator que interpreta Kemp acrescenta: "Porque nosso companheiro Shakespeare deixou todos para trás, sim, e Ben Jonson também". Nessa referência então muito atual à "Guerra dos Poetas", furiosamente travada, naquele momento, nos teatros de Londres, Kemp observa ainda que "Ben Jonson é um sujeito pestilento, que mostrou Horácio [personagem de *Poetaster*, peça de Jonson] dando aos Poetas uma pílula, mas nosso companheiro Shakespeare lhe ministrou uma purga e Jonson arruinou a própria reputação". Para aqueles estudantes de Cambridge, Shakespeare era uma presença viva, pulsante, cuja poesia eles sabiam de cor, cujas disputas literárias acompanhavam de perto, e cujo retrato possivelmente imaginavam a decorar-lhes os quartos.

E não eram somente os poetas que o levavam a sério. Em 1605, em seu *Remaines Concerning Britaine* [Relíquias Britâncias], o mais importante historiador da época, William Camden, incluiu Shakespeare entre os maiores escritores contemporâneos: "que mundo poderia eu lhes apresentar a partir de sir Philip Sidney, Edmund Spenser, Samuel Daniel, Hugh Holland, Ben Jonson, Thomas Campion, Michael Drayton, George Chapman, John Marston, William Shakespeare, e outros dos mais prenhes intelectos destes nossos tempos, a quem os séculos vindouros poderão, com justiça, admirar". Devemos supor que um respeitável historiador como Camden teria também participado da conspiração – e estivesse disposto a publicar mentiras? Pouco tempo depois, um escocês de 21 anos de idade chamado William Drummond chegou a Londres. Naquele ano, começou a ler bastante material de Shakespeare, especialmente o que havia de mais picante: *Romeu e Julieta*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Trabalhos de Amor Perdidos* e *O Rapto de Lucrécia*. Quando, em 1611, Drummond compilou uma lista dos livros de sua biblioteca, incluiu tanto *Vênus e Adônis* quanto *O Rapto de Lucrécia*, atribuindo ambos a "Schaksp." Sua cópia de *Romeu e Julieta* sobrevive e pode ser encontrada na Biblioteca da Universidade de Edimburgo; nela, Drummond fornece o nome do autor, que não constava do exemplar: "Wil. Sha". Conforme demonstrou Alan Nelson, Drummond

não foi o único comprador de livros, à época, a identificar Shakespeare pelo nome. Suas fileiras incluem autor d'*A Anatomia da Melancolia*, Robert Burton; o ator principal dos Admiral's Men, Edward Alleyn (que comprou um exemplar dos *Sonetos*); Richard Stonley, um alto funcionário do Tesouro sob a rainha Elizabeth; o sobrinho e afilhado desta, John Harington, ele próprio um autor importante; e Humphrey Dyson, que tinha amplas conexões no mundo do teatro. Na hipótese de que essas figuras bem relacionadas fossem admitir, em algum lugar, que as obras de Shakespeare tinham um "verdadeiro" autor, elas o teriam feito, certamente, nesse tipo de documento privado. Mas todos esses escritores colocaram o nome de Shakespeare em seus papéis, e não o de outra pessoa, porque sabiam, todos, quem era Shakespeare e não duvidavam de que havia sido ele quem escrevera aquelas obras.

Seria surpreendente que outros dramaturgos não tivessem deixado nenhum registro do que pensavam de Shakespeare. Foram eles, afinal, que trabalharam mais proximamente do bardo, assistiram às suas peças, viram-no atuar e puderam julgá-lo por inteiro. Shakespeare já quase abandonara os palcos, e só então esses escritores passaram a expressar suas opiniões, o que resulta numa bela simetria: tendo sido um veterano dramaturgo como Robert Greene o primeiro a chamar a atenção sobre Shakespeare, de novo seriam autores, sobretudo, a registrar algumas das últimas coisas que o bardo leu ou de que ouviu falar. John Webster, cuja peça *The White Devil*, de 1612 , deve tanto a Shakespeare que muitas vezes paira entre o plágio e a paródia, com satisfação reconheceu a dívida para com "a sempre feliz e abundante produção de Mestre Shakespeare, Mestre Dekker e Mestre Heywood" e afirmou "desejar que meus escritos possam ser lidos à luz daqueles". Michael Drayton, conterrâneo de Warwickshire e proeminente poeta e dramaturgo, talvez tenha convivido com Shakespeare mais do que a maioria. Com menos de um ano de diferença em relação a Shakespeare, Drayton não escreveu sobre o bardo até bem depois de sua morte, quando o elogiou calorosamente:

> *E diga-se de ti,*
> *Que, Shakespeare, tiveste um veio cômico*
> *Justíssimo, e em teu cérebro econômico,*
> *Uma ideia e uma fúria tão plena,*
> *Quanto qualquer que já pisou em cena.*[48].

Thomas Heywood, que participou de mais de duzentas peças ao longo de uma carreira bastante longa, também teceu altos elogios ao "Doce Shakespeare cuja pena encantada / Decide se quer gozo ou dor criada[49]".

O mais jovem dramaturgo rival a escrever sobre Shakespeare foi Francis Beaumont. Uma carta sem data que escreveu a seu amigo e mentor Ben Jonson – no verso, de "F. B." para "B. J." – chegou até nossos dias, tendo sido escrita, aparentemente, por volta de 1608. Nela, Beaumont faz alusão a vários dramaturgos, inclusive, de passagem, a um rival tanto seu quanto de Jonson, Shakespeare. A carta só foi descoberta em 1921 e é menos conhecida do que deveria:

Não caberia, então

(Se acaso eu a tivesse) erudição,

E deixo a obra tão liberta dela

Quanto a de Shakespeare, que por ser tão bela

Há de ser tida por prova final

Do quanto pode obter autor mortal

Sob a luz de Natura[50].

Beaumont é indulgente ao mesmo tempo com Jonson e consigo mesmo, ao invocar Shakespeare como grande anomalia: exemplo de poeta gerado espontaneamente, ilustrativo de até onde poderia ir um escritor sem estudo formal e especialização acadêmica.

Os tributos mais longos e pessoais a Shakespeare foram de Jonson. Para muitos, esse testemunho por si só resolve todas as dúvidas sobre a autoria das peças. A relação dos dois data pelo menos de 1598, quando a peça que revelou Jonson – *Every Man in His Humour* [Cada Homem com Seu Humor] – foi comprada e encenada pelos Chamberlain's Men. Orgulhosamente, Jonson inclui Shakespeare entre os que trabalharam nela. Ainda que não tenha atuado na continuação da peça, *Every Man out of His Humour* [Cada Homem sem Seu Humor], no ano seguinte, Shakespeare fez um papel em *Sejanus*, a tragédia romana de Jonson apresentada em 1603. Em 1619, três anos após a morte de Shakespeare, Jonson teve oportunidade de falar sobre seu antigo rival em visita, na Escócia, àquele outro admirador da obra do bardo, William Drummond. Drummond tomou fartas notas das conversas informais com Jonson, incluindo a opinião deste de que "Shakespeare buscava a arte" e sua desaprovação do fraco conhecimento de geografia do rival em *Um Conto de Inverno*: "Shakespeare, numa peça, colocou alguns homens dizendo que haviam naufragado na Boêmia, e lá não há mar por perto num raio de algumas centenas de quilômetros".

Outros comentários descuidados de Jonson sobreviveram nas anotações encontradas após sua morte, editadas e publicadas em 1641 sob o título *Timber, Or Discoveries; Made Upon Men and Matter*. Ali, Jonson recorda o desentendimento que tivera, décadas antes, com os membros da companhia de Shakespeare, que achavam admirável que o bardo nunca revisasse seus textos: "Lembro-me de que os atores muitas vezes mencionavam como um elogio o fato de que Shakespeare, em sua escrita (no que quer que escrevesse), jamais tivesse apagado uma só linha. Minha resposta foi que antes tivesse apagado mil. O que eles consideraram uma resposta cruel. Não a dei para a posteridade, mas pela ignorância deles ao elegerem tal circunstância, um defeito maior, para elogiar um amigo". Já velho, escrevendo muito depois da morte de Shakespeare, Jonson queria colocar as coisas nos seus lugares; não tinha nada a perder, e não havia sentido em economizar agora elogios nunca expressados ou levar para o túmulo ressentimentos até ali mantidos em segredo. Trata-se das coisas mais generosas que Jonson chegou a escrever, não obstante a apreciação final: "E para justificar minha sinceridade, pois eu amava o homem e presto, sim, tributo à sua memória, [mas] aquém da fronteira da idolatria, tanto quanto qualquer outro. Ele era (de fato) honesto, e de natureza aberta e livre; excelente na fantasia; firme nos conceitos e gentil nas expressões; como essa facilidade

lhe era fluente, em algum momento era necessário fazê-lo parar".

Jonson conclui com elogios e críticas misturados em igual medida, uma vez mais lembrando os velhos tempos e as diferenças entre os dois estilos e sensibilidades: "Tinha o dom do humor; quem dera tivesse também controle sobre isso. Muitas vezes se entregava a ele, não conseguia escapar ao riso. Como quando, a respeito de César, e depois de ouvir de alguém: 'César, tu me trais', respondeu: 'César nunca trai, a não ser por uma causa justa', e coisas semelhantes, que eram ridículas. Mas redimia seus vícios com suas virtudes. Havia mais nele para ser louvado do que perdoado". Tenho dificuldade, lendo essas memórias, para imaginar como alguém pode acreditar que Jonson fazia jogo duplo e, de alguma forma, tenha se disposto a escrever uma homenagem na intenção de promover uma conspiração e enganar o mundo, fazendo-o acreditar que Shakespeare era o autor das peças.

Os céticos frequentemente chamam a atenção para o que consideram um longo e suspeito intervalo de sete anos entre a morte de Shakespeare, em 1616, e a publicação tardia do *Primeiro Fólio*, em 1623. Isso, para eles, vem confirmar que ninguém sequer reparou na morte do Shakespeare de Stratford, uma vez que ele não tinha nada a ver com a autoria das peças. O que esquecem é que, apenas três anos após sua morte, um conjunto selecionado de peças do bardo, dez no total – incluindo tragédias, comédias e históricas – já estava à venda em Londres, publicado por uma dupla empreendedora de editores londrinos, Thomas Pavier e William Jaggard. Os volumes podiam ser adquiridos individualmente ou em conjunto, e sabemos que alguns compradores mais meticulosos compraram todas as dez e mandaram encadernã-las como uma espécie de obras completas. Foi uma empreitada legítima, pois Pavier detinha, àquela altura, os direitos autorais de cinco das dez peças, e ele e Jaggard talvez tenham acreditado, ou se convencido de que os direitos das demais não tinham dono. Naquele momento, uma dúzia de editores diferentes poderia reivindicar a posse de uma ou outra das dezoito peças de Shakespeare até então já publicadas – e, para que uma coletânea mais ambiciosa pudesse ser organizada, uma sociedade que incluísse todos eles teria de ser formada, um negócio demorado. A coleção de Pavier e Jaggard pode muito bem ter se destinado a aguçar o apetite por uma edição mais abrangente das obras de Shakespeare, algo em que Jaggard já estava trabalhando. Pode, por outro lado, ter estimulado os membros da King's Men a produzir sua própria coletânea. Seja como for, em 1619 a companhia pediu ao lorde Chamberlain que ordenasse à Stationers' Company a interrupção da publicação de qualquer outra das peças de Shakespeare – ou, conforme viam o caso, das peças deles. Talvez essa ação tenha sido pensada para impedir outros editores que pudessem já estar unindo forças com Pavier e Jaggard (e, na sequência, usariam as edições *in-quarto* de Pavier e as impressas por Jaggard para produzir o *Fólio* de 1623). Os shakespearianos até hoje se mostram um pouco perplexos com as motivações por trás dos *in-quarto* de Pavier. Sejam quais tenham sido os motivos por trás de sua publicação, o que fica óbvio é o intervalo surpreendentemente curto decorrido entre a notícia da morte de Shakespeare e o empenho em ver suas peças reunidas em formato impresso.

Além das 36 peças, o *Fólio* de 1623 continha uma gravura de Shakespeare trajando um gibão muito caro. De acordo com Jonson, o retrato era fiel. Ele acrescentou achar uma pena que o artista não tivesse sido capaz de retratar com a mesma precisão a sagacidade de Shakespeare: "E desenhara a inteligência / Tão bem quanto a sua aparência, / teria então ultrapassado / A tudo no bronze gravado[51]". O Fólio também incluía versos em memória de Shakespeare, os mais famosos deles de um longo poema do próprio Jonson: *À Memória de Meu Amado Autor William Shakespeare e Àquilo que Nos Deixou*. Hugh Holland, Leonard Digges e "I. M." (provavelmente James Mabbe) também comparecem com poemas. No seu, Jonson liga Shakespeare a seu local de nascimento, tratando-o como "Doce Cisne de Avon", ao passo que Digges identifica explicitamente o homem que escreveu as peças com aquele que fora enterrado em Stratford:

Shakespeare, enfim teus pios camaradas
Ao mundo dão as obras que, espalhadas,
Reviverão teu nome. E no momento
Em que se dissolver teu monumento,
Aqui ainda te veremos vivo[52].

O monumento citado já havia sido erguido em 1623. Se não o tivesse visitado ele próprio, Digges devia ter ouvido falar dele pelos atores da King's Men que, em 1622, ao passar em turnê pelo local de nascimento de Shakespeare, foram pagos para *não* se apresentar em Stratford-upon-Avon. Deviam saber que aquela cidade de tendências puritanas há muito tempo era terra inóspita para atores, mas ainda assim fizeram uma visita, talvez para prestar seus respeitos junto à lápide e ao monumento erigidos para o homem que lhes dera fortuna.

Depois de completar a maior parte da pesquisa para este capítulo, me deparei com uma prova adicional. Se tivesse incluído aqui todos os comentários avulsos sobre Shakespeare feitos por outros escritores da época, o capítulo ficaria com o dobro do tamanho. Mas decidi acrescentar mais um, não só porque demonstra que provas que confirmam a autoria de Shakespeare continuam a ser descobertas, mas também por ressaltar que, não importa quantos documentos apareçam, sempre haverá aqueles que continuarão a interpretá-los como improváveis e fantásticas pegadinhas.

Em sua história da Grã-Bretanha intitulada *Britannia*, datada de 1590 e escrita em latim, William Camden faz uma breve descrição de Stratford-upon-Avon. Camden observa (aqui em tradução) que a cidade "deve toda sua reputação a seus dois filhos adotivos, John de Stratford, arcebispo de Canterbury que construiu a igreja, e Hugh Clopton, magistrado de Londres que iniciou a construção da ponte de pedra sobre o Avon, apoiada em catorze arcos, e a custo considerável". Há, na Biblioteca Huntington, um exemplar desse livro que pertenceu a Richard Hunt. Hunt, nascido em 1596, tornou-se vigário em Bishop's Ichington, uns vinte quilômetros a leste, aproximadamente,

de Stratford. Nesse exemplar, um leitor, muito provavelmente o próprio Hunt, ao se deparar com essa passagem, acrescentou, em latim, ao lado das palavras sobre os filhos mais famosos de Stratford: *et Gulielmo Shakespear Roscio planè nostro* ("e William Shakespeare, nosso Róscio"). Róscio foi um ator romano muito admirado que alcançou grande fama e acumulou fortuna considerável antes de se aposentar dos palcos. Comparar alguém a Róscio na época de Shakespeare – elogio que Thomas Nashe fez a Edward Alleyn, dos Admiral's Men, na década de 1590 – era reconhecer um astro do teatro.

As anotações à margem da página foram descobertas por Paul Altrocci. Mas para Altrocci, um oxfordiano de carteirinha, só serviram para confirmar, ao invés de refutar, a ideia de que alguém que não Shakespeare tenha escrito as peças:

> O comentário, provavelmente escrito logo após a morte de Shaksper de Stratford, em 1616, confirma o notável sucesso inicial do que os oxfordianos veem como a omissão esperta, mas monstruosa, de William Cecil: levar o gênio Edward de Vere à adoção de um pseudônimo e promover um iletrado comerciante de grãos e especulador imobiliário, William Shaksper de Stratford, a uma enganadora proeminência na figura do grande poeta e dramaturgo William Shakespeare.

Debater a tal conclusão é inútil, dadas as premissas radicalmente diferentes sobre como esse documento deve ser lido.

Praticamente todas as provas oferecidas por colegas escritores de Shakespeare têm sido explicadas nessa base. Os céticos passaram a ter um discurso pronto, que apareceu pela primeira vez no livro de Diana Price, *Shakespeare's Unorthodox Biography*, e migra de livro para livro, e de uma defesa de algum novo candidato à autoria das peças para outra, negando que haja qualquer evidência literária de que Shakespeare é o autor. Esse discurso assumiu *status* icônico, a ponto de hoje ser conhecido simplesmente pela sigla CLPT, *Chart of Literary Paper Trails [algo como "mapa das pistas em documentos literários"]*. Price e seus seguidores definem a autoria de tal forma que Shakespeare é sempre estritamente excluído, se necessário por motivos semânticos. De acordo com o CLPT, não há nenhuma prova de que Shakespeare tenha mantido relação direta com algum patrono, embora usasse a libré do lorde Chamberlain, tenha servido ao rei Jaime tanto como um dos King's Man quanto como valete de câmara e se dirigido diretamente a um patrono, o conde de Southampton, nos prefácios de *Vênus e Adônis* e *O Rapto de Lucrécia*. O CLPT de Price também insiste que a morte de Shakespeare não obteve "a atenção devida à morte de um escritor". Não sei o que aqueles que escreveram tributos póstumos a ele, ou mandaram construir o monumento de Stratford, ou pagaram por ele, ou trabalharam para chegar às edições de Pavier ou ao *Primeiro Fólio*, pensam a respeito. Mas, de acordo com o CLPT, aparentemente o tempo para que todos esses esforços em memória de Shakespeare fossem realizados já havia expirado. E, embora saiba que Shakespeare, sendo um sócio, não era pago diretamente por cada uma das peças de sua companhia (e saiba sobre o pagamento das

imprese também), Price e seu CLPT nos asseguram que não há provas de que o autor "tenha sido pago para escrever". Convido os leitores a decidir por si próprios.

Shakespeare jacobiano

Eu estava em Londres em 5 de novembro de 2008, Dia de Guy Fawkes, essa tradicional celebração da ocasião em que o rei Jaime escapou, por milagre, de uma conspiração terrorista. Houve fogos de artifício nos céus da cidade ao longo de toda aquela semana, um legado de quatrocentos anos de fogueiras e sinos, embora eu me perguntasse quanto aquelas pessoas soltando fogos sabiam a respeito do que estavam comemorando. Decidi prestar minha própria homenagem ao rei Jaime de forma mais tranquila, indo ver seu retrato na National Portrait Gallery. Passei pelas galerias dedicadas ao período Tudor, repletas de retratos de Elizabeth I e de seus cortesãos, mas fiquei confuso ao adentrar a galeria ao lado e não encontrar as conhecidas imagens de Jaime e dos respectivos personagens de sua corte, onde há muito ficavam expostas. Dei voltas até finalmente pedir a um guarda que me mostrasse onde estavam os retratos do período jacobiano. Ele me explicou que haviam sido temporariamente retirados e, em seu lugar, no momento, estava a exposição "Shakespeare e seu círculo". Os King's Men sem o rei davam um pouco a sensação de *Hamlet* sem o príncipe.

Desanimado, fui até a Foyles, essa livraria maravilhosa, em busca de livros recentes sobre o rei Jaime – também em vão; só havia um no estoque. Não conseguia entender por que historiadores, editores e livreiros deixavam esquecido, em grande medida, alguém que governou a Inglaterra durante 22 anos (depois de ter reinado na Escócia por outros 36). Prateleiras próximas cediam sob o peso de livros sobre os Tudors, em especial a rainha Elizabeth. Para qualquer lado que me virasse era a mesma coisa: havia uma popular série de televisão, "The Tudors", e uma infinidade de filmes riquíssimos sobre Elizabeth para locação, mas nem um sequer sobre seu sucessor real (tema, fiquei sabendo depois, do espirituoso ensaio de Ronald Hutton intitulado "Por que não se fazem filmes sobre os Stuarts?").

Shakespeare Apaixonado é um dos filmes mais deliciosos já feitos sobre Shakespeare. Numa de suas melhores cenas, vemos a rainha Elizabeth, interpretada por Judi Dench, sentada nas galerias do teatro ao ar livre durante uma apresentação de *Romeu e Julieta*, após a qual diz a Shakespeare para dar uma passada no palácio, "onde poderemos conversar um pouco mais". Imagine que, nessa cena, ela fosse substituída por, digamos, Simon Russell Beale no papel do rei Jaime. Não funcionaria. Embora tenha passado metade de sua vida criativa como um King's Man, Shakespeare está, há muitíssimo tempo, poderosa e irrevogavelmente ligado à rainha Elizabeth, tanto que parecemos esquecer a justa observação de Ben Jonson de que as peças de Shakespeare "de fato, pois, agradaram Eliza, e nosso Jaime!"

As coisas têm sido assim desde pelo menos o início do século XVIII, quando autores passaram a

inventar uma intimidade entre o dramaturgo e a rainha que não tinha fundamento documentado. Em 1702, John Dennis afirmou que *As Alegres Comadres de Windsor* "foi escrita por encomenda dela". Alguns anos mais tarde, Nicholas Rowe acrescentou que Elizabeth "sem dúvida lhe deu muitas mostras graciosas de sua simpatia". A última vez que alguém tentou estabelecer alguma conexão direta entre Shakespeare e seu outro monarca foi em 1709, quando Bernard Lintott escreveu que "o rei Jaime I, com satisfação e de próprio punho, redigiu uma carta amistosa ao sr. Shakespeare; carta esta que, embora hoje perdida, permaneceu longo tempo nas mãos de sir William D'Avenant, do que é testemunha uma pessoa digna de crédito e ainda viva". Nenhuma carta do tipo sobreviveu e é improvável que tenha existido (D'Avenant também alardeava ser filho ilegítimo de Shakespeare). No final do século XVIII, cartas de Jaime para Shakespeare estavam havia muito esquecidas; as de Elizabeth capturavam, então, a imaginação popular, o que é confirmado pelas falsificações de Ireland. Sendo artigo de fé por tanto tempo que Shakespeare foi um escritor elisabetano, quem poderia culpar os oxfordianos por sucumbir à convicção generalizada de que as peças do bardo eram criações de um dramaturgo da era Tudor, e que se restringiam, em seus enredos, quase que inteiramente à vida sob Elizabeth?

Também introjetamos a ideia de que ele foi o Shakespeare do Globe – embora o teatro só tenha sido construído nos anos finais do reinado de Elizabeth. Por longo tempo têm sido deixados de lado os outros espaços no entorno de Londres em que Shakespeare construiu sua reputação ao longo da década anterior: o Theater, o Curtain, Newington Butts, o Rose, Richmond, Whitehall, talvez uma breve passagem pelo Swan. Sou tão culpado quanto qualquer outro a esse respeito, tendo passado anos pesquisando e escrevendo sobre a construção do Globe e os acontecimentos dos últimos anos do reinado de Elizabeth. O Globe se tornou um ícone, uma visão familiar no Bankside de Londres. Não tenho certeza se não se trata de lenda urbana, mas ouvi dizer que quinhentas réplicas do teatro se espalham ao redor do mundo.

Mas, se você perguntasse a alguém nas ruas de Londres, no inverno de 1610, onde poderia ir para ver a última peça de Shakespeare, não haveria senão uma resposta: "Blackfriars". Esse teatro pouco significa, hoje, para a maioria dos admiradores de Shakespeare; até onde sei, uma única réplica sua foi erguida, na zona rural da Virgínia, que atrai tanto espectadores quanto estudiosos. A história do Blackfriars Theatre é também a história do Shakespeare jacobiano e dos desafios peculiares que ele enfrentou no final de sua carreira como dramaturgo. O que, por sua vez, ajuda a explicar por que somente Shakespeare poderia ter escrito suas peças tardias ali encenadas.

A história remonta a fevereiro de 1596, quando James Burbage comprou um imóvel no elegante distrito londrino de Blackfriars. O contrato de aluguel pelo qual Burbage mantinha a companhia de Shakespeare num teatro ao ar livre em Shoreditch, o Theater, estava prestes a expirar, e seu plano era transferir o pessoal para um espaço permanente de apresentações. O novo local tinha muitas vantagens. Por um lado, ficava no coração da City, localização muito mais conveniente para os frequentadores de teatro de Londres. Por outro, era fechado, permitindo aos atores se apresentar sob tempo inclemente, o ano todo. E, por conta das origens eclesiásticas do lugar – tinha sido um convento dominicano antes da dissolução dos monastérios –, Blackfriars não estava tecnicamente sob a jurisdição dos patriarcas de Londres, o que significava que os profissionais de teatro, na época

relegados aos subúrbios, poderiam se apresentar no coração da cidade sem medo de represálias. Burbage despejou um monte de dinheiro para transformar o imóvel num teatro intimista, com capacidade para talvez seiscentos espectadores num apertado ambiente retangular de cerca de catorze por vinte metros. Mas ele não foi capaz de antecipar a forte resistência a seus planos por parte de cidadãos influentes, entre eles o patrono da própria companhia, lorde Chamberlain, que não queria na vizinhança um teatro que fosse atrair multidões incontroláveis. O resto da história é conhecido: em 1599, a companhia se mudou para Southwark e passou a se apresentar num teatro ao ar livre, ao qual deram o nome de Globe, construído com a madeira do então já desmontado Theater.

Muitos anos se passaram até que o sonho de ocupar Blackfriars se tornasse realidade para Shakespeare e seus colegas atores. Assim que viu o Globe instalado e funcionando, e na esperança de ver recompensado o enorme esforço de seu falecido pai, Richard Burbage alugou o imóvel de Blackfriars para Henry Evans, um copista empreendedor que vinha trabalhando com várias companhias infantis desde a década de 1580 e, acertadamente, apostou que os habitantes do entorno do palco de Blackfriars não se oporiam a que crianças se apresentassem ali algumas vezes por semana. Evans tinha agora um teatro, mas não meninos atores em número suficiente, de modo que trouxe Nathaniel Giles, Mestre das Crianças da Capela Real de Windsor, que tinha autoridade legal para recrutar potenciais "coristas", mais ou menos como se alistavam marinheiros para tripular a frota inglesa. Em fins de1600, as crianças prosperavam em Blackfriars, ameaçando o domínio dos atores adultos. Shakespeare estava bastante ciente, conforme escreve em *Hamlet*, de que "a atenção do público" estava "voltada às peças particulares, / e ao humor das crianças".

Na altura de 1604, entretanto, após um terrível surto de peste que fechou os teatros e dizimou um sexto da população de Londres, Evans ficou "cansado e desgostoso" do arrendamento de longo prazo de Blackfriars e procurou Richard Burbage para encerrar o contrato, mas os dois nunca chegaram a um acordo. Evans deve ter ficado aliviado, pois a sorte da companhia logo melhorou, com um decreto que a colocou sob o patrocínio da rainha Anna da Dinamarca, esposa do rei Jaime. Rebatizada como *Children of the Queen's Revels*, ela atraiu de imediato os mais talentosos jovens dramaturgos da época, entre os quais John Marston, George Chapman, John Middleton, Francis Beaumont e John Fletcher. O repertório das companhias de teatro adulto tendia a cobrir os mais variados gêneros, incluindo um bom número de antigas peças muito populares. A companhia de crianças da rainha, na falta de um catálogo de velhos sucessos a que recorrer, limitava-se a um cardápio mais restrito, misturando tragicomédias e sátiras irreverentes. As novidades de sua programação atendiam a uma clientela mais refinada que ia daqueles dispostos a pagar seis pence pelo lugar mais barato (seis vezes o preço da entrada cobrada no Globe) a ingressos de até dois xelins e seis pence por um camarote ao lado do palco. Cavalheiros podiam pagar ainda mais para se sentar em bancos no próprio palco, para ver e ser vistos a poucos metros da ação.

Os atores adultos vigiavam atentamente esses desenvolvimentos. Havia a preocupação de que a tendência satírica do cardápio dramático de Blackfriars passasse dos limites e pudesse criar problemas para todo o pessoal de teatro de Londres – questão levantada, em torno de 1608, pelo veterano Thomas Heywood, que alertou, em seu *Apology for Actors*, que a nova geração de escritores lançava "invectivas liberais contra todas as instâncias" e "pelas bocas de crianças, supondo que sua

condição infantil seja um privilégio contra quaisquer ataques, por mais violentos que sejam". Não demorou muito para que uma sequência de peças insultuosas – incluindo *Eastward Ho*, *The Isle of Gulls* e, em especial, um texto que se perdeu, chamado *Silver Mine*, que zombava do próprio rei como um bêbado desbocado – irritasse Jaime o suficiente para levá--lo a pedir a dissolução da companhia de crianças (conta-se que o rei "jurou que elas nunca mais iriam atuar, mas teriam, na verdade, que implorar pelo próprio pão"). Henry Evans, pagando àquela altura quarenta libras por ano de aluguel, mas proibido de encenar qualquer peça em Blackfriars, decidiu que era hora de seguir em frente e devolveu a posse aos Burbage em agosto de 1608.

É nesse ponto que Shakespeare e seus colegas da King's Men voltam à cena, assegurando, de forma tácita, a permissão para se apresentar naquele espaço, algo que lhes havia sido negado cerca de uma dúzia de anos antes. Shakespeare, junto com Richard Burbage, Henry Condell, Thomas Evans, John Heminges e William Sly formaram uma cooperativa, emcampando um teatro coberto e potencialmente lucrativo. Optaram por não abandonar o Globe, no entanto, atuando em Blackfriars de outubro até a Páscoa e ao ar livre, no Globe, a partir do final da primavera e no verão. Os primeiros anos do novo empreendimento foram tanto de desafios quanto de contratempos. Diferente do ocorrera no Globe, nove anos antes, agora eles assumiam um teatro estabelecido com uma clientela regular e exigente, que trazia consigo certas expectativas sobre o tipo de teatro a que queria assistir. Além disso, Blackfriars necessitava de uma boa reforma. E, mais problemático ainda, a peste voltara com força renovada, de modo que somente a partir de 1610 é que os King's Men passaram a se apresentar regularmente no local.

A companhia tinha outros motivos para a mudança, além de encontrar um lugar seco onde atuar no inverno. O núcleo do veterano grupo envelhecia e uma infusão de sangue novo se fazia urgentemente necessária. As perdas recentes haviam sido grandes. William Pope, um dos membros fundadores da Chamberlain's Men e coproprietário do Globe, morreu em 1604. Não há mais indícios de Sinklo depois desse mesmo ano. Shakespeare, é possível saber com alguma certeza, tinha parado de atuar regularmente na companhia mais ou menos por essa época também. Augustine Phillips, outro membro da fraternidade original e igualmente coproprietário do Globe, morreu em 1605. William Sly, em 1608, logo depois de entrar na cooperativa de Blackfriars. Os sobreviventes estavam envelhecendo, e o teatro jacobiano – não menos para dramaturgos profissionais do que para atores – era, eles sabiam, um jogo para jovens. Que os King's Men estavam interessados em absorver alguns dos jovens talentos em cartaz em Blackfriars se confirma numa ação judicial, na qual os Burbage reconhecem tal intento: "No decorrer do tempo, tornado-se homens os meninos, como Underwood, Field, Ostler, foram incorporados para reforçar a companhia, os meninos a cada dia mais desgastados, foi considerado que a casa nos seria adequada e, assim, adquirido o remanescente do contrato de arrendamento de Evans com recursos nossos e alocados os atores, que eram Heminges, Condall, Shakespeare etc."

Richard Field, William Ostler e John Underwood eram a nata do grupo – e, recém-chegados aos vinte anos, estavam prontos para assumir papéis adultos. Os três logo se tornaram sócios da King's Men (embora tenha levado mais alguns anos até que o empreendedor Field se comprometesse formalmente). Aquela era uma parceria completa, combinando a nova geração de astros com alguns

dos mais queridos e estabelecidos atores de Londres. O resultado pôde ser visto numa das poucas listagens de elenco do período a ter sobrevivido. Sorte tiveram as plateias que puderam assistir aos King's Men em *The Duchess of Malfi* [A Duqueza de Malfi], de John Webster, em Blackfriars, com Burbage, Condell, Ostler e Underwood, respectivamente nos papéis de Ferdinand, do cardeal, de Antônio e de Delio. Embora nenhuma listagem de elenco para peças individuais de Shakespeare tenha chegado até nós, Underwood, Field e Ostler são mencionados no Fólio de 1623 entre os que atuaram nas peças do bardo.

Ao assumir Blackfriars, a companhia também incorporou dramaturgos cujas reputações haviam sido estabelecidas escrevendo para públicos seletos. Os King's Men podiam agora se vangloriar de ter como autores os cinco principais dramaturgos do país – Shakespeare, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher e Francis Beaumont. Críticos biográficos gostam de imaginar que certa crise da meia-idade ou um desejo de voltar ao convívio da esposa e das filhas levaram Shakespeare, nesse momento, a se concentrar nas tragicomédias. É mais provável que essa guinada às peças românticas e tragicômicas, nos textos colaborativos da última fase, tenha sido ditada pela popularidade desse tipo de teatro em Blackfriars, chegando a constituir um estilo da casa.

Por volta de 1610, portanto, Shakespeare estava escrevendo para um novo grupo de atores e ao lado de uma nova geração de dramaturgos (algumas vezes colaborativamente, outras não). E tudo isso num novo espaço de apresentações. Shakespeare sempre escrevera peças que podiam ser adaptadas de um local para outro, na expectativa de que muitas delas, levadas de início nos anfiteatros ao ar livre, fossem reencenadas em diversos palácios reais, casas da aristocracia e em turnês pelo interior em todos os tipos de estabelecimentos. Essa é uma das razões pelas quais há tão poucos adereços e recursos de palco extravagantes em suas peças. Mas Blackfriars trouxe uma série particular de desafios. Desaparecem as cenas de luta – como o duelo emocionante no final de Hamlet. O palco apertado de Blackfrairs, lotado de espectadores em banquetas, não acomodava esse tipo de coisa (o que explica por que, por exemplo, uma luta muito esperada, no final de *Os Dois Nobres Parentes*, é apenas relatada, e não encenada). Outra grande diferença tinha a ver com a iluminação. Embora as peças em Blackfriars fossem encenadas na parte da tarde, as janelas do teatro não deixavam passar luz suficiente. Assim, as performances eram iluminadas por velas. Além de criar uma atmosfera diferente naquele espaço intimista, as velas precisavam ser aparadas no decurso de um espetáculo de três horas. A função era realizada durante intervalos entre os atos, uma grande diferença em relação ao Globe, onde a ação no palco era ininterrupta. Quando escreveu *Um Conto de Inverno*, com seu salto repentino de dezesseis anos no meio da peça, Shakespeare claramente já passara a fazer uso criativo desses intervalos.

As plateias em Blackfriars esperavam ser entretidas enquanto as velas eram cortadas ou substituídas. De modo que, quando os King's Men assumiram o espaço no lugar da companhia de crianças, sabiamente incorporaram os talentosos músicos que acompanhavam seus antecessores em Blackfriars. Como resultado, as peças que Shakespeare agora escrevia para a companhia incluíam muito mais música. Iam longe, portanto, nas obras de Shakespeare a partir de 1610, as trombetas e os tambores de peças anteriores, de *Tito Andrônico* em diante, instrumentos que os próprios atores podiam facilmente manusear, agora substituídos por efeitos musicais bem mais sutis. Pode-se ouvir

essa mudança no pedido de Cimbelino por "música solene", na música que desperta Hermione em *Um Conto de Inverno*, na "música triste e solene" de *Henrique VIII*, no "súbito ressoar de um instrumento" em *Os Dois Nobres Parentes* e, especialmente, em *A Tempestade*, com seus repetidos apelos por "música solene e estranha" e "música suave". A dança, igualmente, passou a figurar com regularidade nas peças de Shakespeare. Apenas seis de suas primeiras 33 peças incluíam cenas de dança; após a mudança para Blackfriars, o recurso figuraria em todas as peças do bardo.

A maioria dessas sequências dançadas gira em torno de uma ocasião formal da corte, chamada *masque*, forma de arte que unia dança, música e palavra falada. Ben Jonson, um dos inovadores do gênero, foi também o primeiro a introduzir elementos da *masque* cortesã jacobiana no palco de Blackfriars, em 1605. A primeira incursão de Shakespeare no gênero, escrita pouco tempo depois, apareceu em *Timão*, no Globe. Com a ida para Blackfriars, ela passou a surgir com surpreendente regularidade, em *Cimbelino*, *A Tempestade*, *Henrique VIII* e *Os Dois Nobres Parentes*.

As *masques* da corte do período jacobiano atraíam alguns dos mais talentosos artistas do país. Shakespeare nunca escreveu uma delas para a corte propriamente, mas, conforme atestam claramente suas últimas obras, tinha olho aguçado para o gênero, com o qual membros de sua companhia estavam bastante familiarizados, tendo sido recrutados para atuar em *antimasques*[53] na corte depois de 1609. Não demoraria muito para que Shakespeare oferecesse sua própria versão da *antimasque*, contraponto cômico de Caliban e seus companheiros que se segue à ensaiada dança dos Espíritos em *A Tempestade*, peça apropriadamente descrita por Stephen Orgel como "o mais importante comentário do Renascimento" sobre a *masque*. Frequentadores do teatro de Blackfriars podiam ser considerados privilegiados, comparados aos do Globe, mas apenas um pequeno número dentre os dois grupos teve a oportunidade de testemunhar as luxuosas *masques* apresentadas à corte do rei Jaime; fora estas, as performances do tipo que Shakespeare incorporou a suas peças eram o que de melhor havia.

A mudança para Blackfriars coincidiu com, e pode ter acelerado, o que os críticos há muito têm caracterizado como uma guinada de Shakespeare para um estilo maduro e distinto – embora as razões para a mudança nos versos que ele usava habitualmente não possam ser imputadas, simplesmente, ao novo local de apresentações ou ao tipo de peça que estava escrevendo. Mantenho igual reserva tanto em relação a argumentos que falam em desenvolvimento ou evolução do estilo quanto àqueles que dividem a carreira de Shakespeare de acordo com as fases de sua vida, mas não há como escapar às evidências apresentadas pelas próprias peças a partir de cerca de 1608. A mudança na forma como o bardo compunha versos brancos marca um divisor de águas, o que elimina potenciais candidatos à autoria, como Oxford, que morreram muito antes de o estilo de Shakespeare tomar esse rumo.

Algo curioso sobre seu estilo tardio é que a maioria dos críticos (e suspeito que a maioria dos

atores) não o aprecia muito: muitas vezes é por demais difícil e complicado, e, para alguns, demasiado autoindulgente da parte de Shakespeare. Tome-se o breve exemplo da cena de abertura de uma dessas peças maduras, *Henrique VIII*, na qual Norfolk defende uma descrição aparentemente hiperbólica:

Como pertenço a loas e afeto
De fato honestidade, o trato pois
De tudo, bom, em vida perde,
Que a própria ação pôs em palavras[54].

Mesmo os melhores editores de Shakespeare lançam as mãos para o céu em desespero diante de passagens como essa. Com paciência, o sentido do trecho pode ser extraído. Norfolk adota uma maneira muito indireta de dizer: "Olha, sou um nobre e estou obrigado a falar a verdade; mas nem mesmo alguém muito hábil em descrever alguma coisa daria conta do que viveram os que estavam lá". Para Frank Kermode, cujo ouvido para a linguagem de Shakespeare é mais afiado que o de qualquer outro, a "personificação da ação" nessa passagem, bem como "a afirmação redundante de sua honra e de sua honestidade, o 'trato' afetado" são todos "típicos das contorções da musculatura superdesenvolvida da linguagem do último Shakespeare". Soa mais como prosa do que como verso branco, um efeito em parte conseguido pela ausência de pausa regular ou respiro ao final dos versos.

Russ McDonald, que tratou elegantemente desse tema em *Shakespeare's Late Style* [O Estilo Tardio de Shakespeare], percorre todos os truques que compõem essa nova musicalidade, e sua interpretação bate com a de Kermode. O verso de Shakespeare se mostrava, a essa altura, muito mais recortado e elíptico. Muito mais difícil de acompanhar, pois ele elimina as conexões entre as orações, semeia a destruição da sintaxe convencional e interrompe constantemente as falas (ao mesmo tempo alongando-as) com pensamentos entre parênteses ou comentários. Metáforas se derramam umas sobre as outras, e letras, sons, palavras e frases ressoam em eco. Conforme estudiosos, desde os tempos de Malone, rapidamente notaram, a rima é quase banida, entrando em seu lugar *enjambments* em quantidade bem maior e versos que fazem uso daquilo a que se chama sílaba extramétrica ou décima primeira átona[55].

Eis outro exemplo, de uma das últimas coisas escritas por Shakespeare: a fala de Arcite a seus cavaleiros em *Os Dois Nobres Parentes*, que contém em abundância quase todas essas inovações estilísticas:

Ó poderoso que com tua força,
Tornaste roxo o verde de netuno;
Cuja chegada prenunciam cometas,
Caveiras exumadas cantam, cujo

Alento abate a mão de Ceres; que

Armipotente arranca às nuvens as obradas

Torres, que tu constróis e que destróis

A cinta pétrea da cidade: a mim,

Pupilo, seguidor de teu tambor,

Instrui aqui militarmente, por

Que avance o estandarte a te louvar

E ganhe de ti este dia.[56].

Esses versos são um pesadelo para se comentar ou mesmo parafrasear. No entanto, como costuma acontecer até mesmo com as passagens mais enroladas das peças tardias, as audiências não parecem se importar. Shakespeare escreve versos que, de alguma forma, soam bastante agradáveis aos ouvidos quando ditos a pleno ritmo no teatro, mas desafiam análises ligeiras quando estudados. "Obradas torres" é uma forma compacta de descrever quem as construiu [as "torres"]. As muralhas da cidade se transformam em "cinta pétrea". "Exumado", no sentido de escavado, nunca antes havia sido usado dessa forma na literatura inglesa. O olho de Shakespeare é atraído por palavras estranhas, como a que ele surrupia de Chaucer – "armipotente" –, que, similarmente, a havia roubado de sua fonte, Boccaccio. É difícil discordar da conclusão de Kermode de que, naquela altura da carreira, Shakespeare "simplesmente desafia seu público, não se importando de não tê-lo como parceiro de sentido".

Lytton Strachey notou outra mudança nessas mesmas peças maduras: Shakespeare não dá mais tanta atenção a "quem diz o quê". Strachey tem razão. Claramente há um afastamento das vozes individualizadas nessas obras. Por volta de 1610, dar a cada um que fala uma voz inconfundível pareceu deixar de ter muita importância para Shakespeare, ou talvez outras coisas simplesmente importassem mais. Qualquer um que pretenda afirmar que Shakespeare possa ter escrito simultaneamente em estilos tão radicalmente distintos – que, digamos, tenha criado ao mesmo tempo *Henrique VIII* e *Henrique V*, ou *Um Conto de Inverno* e *Como Gostais* – estará, a meu ver, propondo o impossível. Ninguém praticava esse estilo muitas vezes impenetrável na era elisabetana; durante o período jacobiano, muitos o fariam, conforme poderão atestar os admiradores de Chapman e Fletcher. Era o estilo de um período tanto quanto um estilo pessoal.

Em março de 1613, Shakespeare estava à vontade no bairro de Blackfriars a ponto de comprar uma propriedade para moradia a uma centena de metros do teatro, embora não saibamos se considerava o local como residência a longo prazo, investimento, ou simplesmente um lugar para ficar em Londres nos deslocamentos desde Stratford. Fossem quais fossem suas intenções, elas provavelmente mudaram três meses depois, quando, no final de junho, adveio o desastre. O teto de palha do Globe se incendiou acidentalmente no meio do que vários contemporâneos reveladoramente descreveram como uma *nova* peça, *Henrique VIII*, e o teatro rapidamente veio abaixo com o fogo. O Globe foi reconstruído, desta vez com uma cobertura de telhas, em lugar do mais inflamável colmo, mas a nova estrutura somente seria concluída um ano depois. Enquanto isso, Shakespeare escreveria colaborativamente suas últimas duas peças, *Os Dois Nobres Parentes* e

Cardênio, hoje perdida, exclusivamente para o Blackfriars. Nenhum dramaturgo que houvesse morrido em 1604 poderia ter antecipado ou respondido àqueles eventos que se desenrolavam da maneira como Shakespeare os antecipou e a eles respondeu.

Quando comecei a dar aulas, no início dos anos 1980, não sabia que três das peças de Shakespeare incluídas no meu programa – *Tito Andrônico*, *Timão de Atenas* e *Péricles* – tinham coautoria. Nunca ensinei *Henrique VIII* ou *Os Dois Nobres Parentes*, portanto não chegava a pensar muito em que medida também elas eram resultado de colaboração. Como muitos outros shakespearianos da época, eu tampouco prestava muita atenção aos estudos de atribuição de autoria do século XIX, em grande medida esquecidos. Trabalhos sérios nesse campo tinham quase desaparecido depois que o maior estudioso de Shakespeare no século XX, E.K.Chambers, categoricamente menosprezou esses esforços como obra de "desintegradores". As principais autoridades no assunto, em cujo julgamento eu confiava, especialmente os editores das definitivas edições de Arden, Oxford e Cambridge, concordavam todas com Chambers, rejeitando com veemência a possibilidade de que Shakespeare tivesse atuado colaborativamente de forma significativa.

Hoje parece que isso foi há muito tempo. Desde então, ocorreu uma revolução quanto ao que os professores de Shakespeare pensam a respeito da coautoria, em grande parte como resultado das investigações de uma nova e criativa geração de estudiosos interessados no tema da atribuição, em especial MacDonald Jackson, Ward Elliott, Jonathan Hope, David Lake e Gary Taylor. Trabalhando a maior parte do tempo de forma independente, esses estudiosos levantaram argumentos irrefutáveis em favor de Middleton, Wilkins e Fletcher como colaboradores nas peças jacobianas de Shakespeare, bem como quanto à colaboração de George Peele na bem mais antiga *Tito Andrônico*. Chegaram a isso ao meticulosamente desvendar os hábitos, conscientes e inconscientes, que caracterizam o estilo de cada autor. Alguns desses pesquisadores se concentraram nos padrões de versificação, outros no vocabulário, outros ainda nos mínimos tiques verbais, o tipo de coisa que a gente jamais perceberia durante a leitura ou assistindo à peça, como o uso de verbos auxiliares, a preferência por contrações e assim por diante. Acompanhar suas análises e estatísticas pode causar entorpecimento mental, mas não há como ignorar suas conclusões sobre as preferências estilísticas de Shakespeare e de seus colegas dramaturgos. Observem-se bem de perto o conjunto da obra de cada escritor e, em seguida, as colaborações, e as diferenças saltarão aos olhos. Esses estudos também chegaram a conclusões praticamente idênticas sobre quais partes das peças seriam de autoria de Shakespeare e quais de seus coautores. Com base nesses achados, a edição Oxford de 1986 das *Obras* do bardo, organizada por Stanley Wells e Gary Taylor, inovou ao reconhecer quase todas as colaborações. E, em 2002, descobertas dispersas de vários editores e pesquisadores foram reunidas e ganharam nova apresentação em *Shakespeare Co-Author*, de Brian Vickers, que se regozijou a zombar de editores que haviam ignorado aqueles estudos ou continuavam a insistir, contra os indícios, que Shakespeare trabalhou sozinho.

Quando do lançamento do livro de Vickers, alguns editores já começavam a reconhecer, nas folhas de rosto, que uma dada peça era de autoria de "Fletcher e Shakespeare" ou de "Shakespeare e Middleton". Mas a novidade ainda mal começou a extrapolar o mundo acadêmico. Pode levar uma década ou duas até que a extensão da coautoria em Shakespeare vá do seminário de pós- -graduação à aula de graduação e, finalmente, à biografia popular, quando se transformará numa daquelas coisas a respeito do bardo da qual pensamos ter conhecimento desde sempre. Até o momento, porém, para aqueles que dão aulas sobre as peças e escrevem sobre a vida de Shakespeare, não tem sido fácil abandonar velhos hábitos mentais. Sei que não estou sozinho na luta por conformar-se com o quanto isso altera profundamente o sentido de como Shakespeare escreveu, especialmente mais para o fim da carreira, período em que trabalhou em colaboração na metade de suas últimas dez peças. Pois, ao lado das cinco que escreveu sozinho – *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano*, *Um Conto de Inverno*, *Cimbelino* e *A Tempestade* – figuram *Timão de Atenas* (escrita com Thomas Middleton), *Péricles* (com George Wilkins), e *Henrique VIII*, a desaparecida *Cardênio* e *Os Dois Nobres Parentes* (todas em parceria com John Fletcher).

Não quero superestimar os méritos desses estudos de atribuição de autoria. Eles certamente não nos colocam mais próximos de desvendar o DNA literário de Shakespeare. Mesmo que agora tenhamos uma noção muito clara sobre quais cenas foram inicialmente elaboradas por Shakespeare e quais por seus coautores – e todas aquelas passagens complicadas que citei anteriormente foram escritas por Shakespeare –, ainda estamos no escuro quanto a algumas das questões mais prementes no que tange à natureza de cada esforço colaborativo. Será que Shakespeare convidava outras pessoas a trabalhar com ele numa peça, ou eram os coautores que o abordavam? Quem criava o enredo? Por que essas colaborações parecem inferiores às peças de autoria solo de Shakespeare? Os novos estudos de atribuição também não são de grande ajuda quando a colaboração se tornava mais intensa, quando os dramaturgos se punham a debater sobre determinada passagem ou simplesmente incorporavam ou imitavam uns aos outros no estilo, talvez inconscientemente.

Um dos grandes desafios, portanto, para qualquer pessoa interessada no assunto é que sabemos muito pouco sobre como os dramaturgos da época trabalhavam juntos. Tudo que sabemos – principalmente a partir dos relatos de Philip Henslowe sobre o trabalho no teatro entre 1591 a 1604 – é que eles colaboravam, e que nas companhias que atuavam nos teatros do bardo, essa era a norma, não a exceção. Mas é arriscado, partindo dessa evidência, extrapolar demais quanto à forma de o próprio Shakespeare trabalhar. E parece óbvio que as colaborações durante os primeiros anos eram significativamente diferentes daquelas verificadas depois de 1605, aproximadamente, quando o bardo parece ter voltado a essa prática após um longo hiato (retomada para a qual a melhor explicação talvez seja o fato de que Shakespeare, por não estar mais atuando, tinha então manhãs e tardes livres para se envolver em colaborações mais sérias). Nem sequer temos uma linguagem adequada para descrever a coautoria ("colaboração" ainda carrega certo toque de cooperação com o inimigo). Os escritores da época tampouco são de grande ajuda, mesmo Ben Jonson, um veterano de coautorias, que se gaba, no prefácio de sua *Volpone*, de ter escrito a peça em apenas cinco semanas: "A escreveu toda / De próprio punho, sem um coadjutor, / Aprendiz, auxiliar ou tutor[57]". Embora não saibamos exatamente o que cada um desses termos significa, parece muito claro que havia uma

hierarquia, baseada na experiência, entre escritores que trabalhavam juntos.

Apenas outros poucos nacos de informação chegaram até nós, como a carta de Nathan Field, em 1614, propagandeando uma nova peça para Henslowe, em que escreve que "Daborne e eu passamos um bom tempo discutindo o enredo, o qual fará a peça valer estes sete anos". Uma história mais detalhada foi registrada por Thomas Fuller em 1684: Fuller tinha ouvido dizer que John Fletcher e um de seus coautores se encontraram "numa taverna, a fim de rascunhar em linhas gerais uma tragédia em que Fletcher prometia que nela o rei seria morto, palavras essas que, captadas por um ouvinte (embora não se deva, aqui, recriminá-lo por sua lealdade), fizeram o autor ser acusado de alta traição". Felizmente para Fletcher e seu colaborador, as acusações criminais foram retiradas após ter ficado claro que "o plano era contra um rei apenas dramático e cênico", e "tudo acabou em risadas". A história, fictícia ou não, permite-nos um vislumbre daquilo que, de outra forma, se perdeu quase que totalmente para nós – escritores trabalhando juntos numa trama. Mas como, quando e onde Shakespeare discutiu os enredos e os personagens de *Péricles*, *Timão de Atenas*, *Henrique VIII* ou *Os Dois Nobres Parentes*, nunca saberemos.

Estudos de atribuição de autoria também são bons em relatar o quanto o trabalho foi dividido equanimemente, bem como quais partes das peças cada dramaturgo preferiu escrever. Indícios sugerem que a maioria dos esforços colaborativos de Shakespeare foram parcerias ativas e equilibradas. A mais equânime das divisões ocorreu em *Péricles*, com Wilkins escrevendo 835 versos e Shakespeare, 827. Fletcher foi responsável por parcela um pouco maior do que a do bardo tanto em *Henrique VIII* quanto em *Os Dois Nobres Parentes* (1604 versos contra 1168 de Shakespeare na primeira; 1398 contra 1124 na segunda). E Shakespeare ficou com a maior parte em *Tito Andrônico* (1759 versos dele e 759 de Peele) e *Timão de Atenas* (1418 contra os 897 de Middleton). De novo, embora eu esteja usando os números precisos de Vickers, eles devem ser tomados como aproximações, uma vez que há grandes chances de que as colaborações fossem ainda mais longe, a ponto de dois escritores talvez serem responsáveis por partes de discursos individuais e, no caso de um deles se encarregar de um refinamento da versão final, até mesmo por versos isolados.

Não menos fascinante é o desvendamento de quem foi o principal responsável por quais partes. Em *Tito Andrônico*, em que Shakespeare era o autor menos conhecido da parceria, Peele escreveu o primeiro terço da peça, bem como uma ótima cena no início do quarto ato. Shakespeare tratou do resto. As demais colaborações são do período jacobiano, e aqui Shakespeare era sempre o parceiro mais experiente. Wilkins aparentemente escreveu a primeira metade de *Péricles*, Shakespeare, a segunda. *Timão* é mais complicada: Shakespeare, ao que parece, escreveu a cena de abertura e o ato final, mas grande parte do restante é coautoria – com cenas individuais por vezes divididas entre os dois, sugerindo que a colaboração com Middleton era atipicamente estreita. Em *Henrique VIII*, sua primeira colaboração com Fletcher, Shakespeare mais uma vez começa a peça; Fletcher a conclui, mas, como com Middleton, há um considerável vai-e-vem ao longo do caminho. E em *Os Dois Nobres Parentes* Shakespeare novamente assume a abertura e, desta vez, tem a última palavra também, juntamente com a maior parte do quinto ato.

Stanley Wells, em *Shakespeare and Co.* [Shakespeare e Cia.], sugeriu que essa prática de

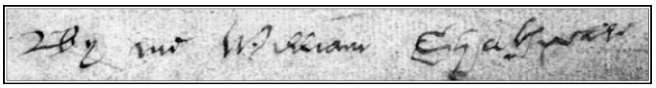
Shakespeare pode ter sido bastante comum, se pudermos considerar representativa uma das poucas provas a sobreviver, uma ação judicial relativa a uma peça colaborativa de 1624, *Keep the Widow Waking*, escrita conjuntamente por Thomas Dekker, John Webster, John Ford e William Rowley. Dekker provou ter escrito oito páginas do primeiro ato, assim como um discurso que aparece muito mais tarde, e fica claro que foi ele quem criou o enredo seguido pelos colegas. Dekker também testemunha ter visto "muitas vezes" a peça (ou pelo menos parte dela) ser encenada, sugerindo algum tipo de obrigação profissional por parte do dramaturgo de estar presente nos dias em que o espetáculo fosse ensaiado e, em seguida, apresentado. Suspeito que, dentro de uma década, o resumo atual desse campo de estudos parecerá incompleto e primário. Mais estudiosos estão voltando sua atenção a essas questões e abordagens mais sofisticadas estão sendo desenvolvidas; vai levar algum tempo, mas chegará o momento em que editores e biógrafos de Shakespeare farão um retrato mais fiel dessa fase madura e colaborativa da carreira do bardo.

Se os principais estudiosos não se sentem à vontade para reconhecer o quanto os estudos de atribuição de autoria transformaram nossa compreensão de como Shakespeare trabalhava, pode-se imaginar como ficam aqueles que não acreditam que ele escreveu as peças. Até agora eles têm se mantido quase em silêncio sobre a questão. Não é difícil perceber por quê. É impossível imaginar qualquer dos cortesãos ou aristocratas que eles defendem colaborando mais ou menos em pé de igualdade com uma série de dramaturgos humildes, especialmente com Wilkins, que mantinha uma estalagem e talvez tenha administrado um bordel. Para os oxfordianos, em particular, os estudos de atribuição são um pesadelo. Sua estratégia tem sido argumentar que após a morte de de Vere, em 1604, as obras inacabadas foram retocadas ou concluídas por outros dramaturgos. Shakespearianos ortodoxos ridicularizam a ideia descrevendo um cenário de "bazar". Seria preciso imaginar algo como Middleton, Wilkins e Fletcher comparecendo à venda dos bens de Oxford, em 1604, encontrando essas peças inacabadas à disposição e cada um fazendo sua oferta por elas, com Fletcher habilmente abocanhando três e os outros dois, uma cada.

A alegação oxfordiana de que dramaturgos menores retocaram, em 1604, obras atribuídas a Shakespeare, mas escritas por de Vere, tinha até agora se mostrado bastante difícil de refutar. Mas os editores das peças colaborativas demonstraram, recentemente, que algumas dessas peças tardias não poderiam ter sido começadas por um autor e mais tarde terminadas por outro. Um exemplo representativo aparece na edição Arden a cargo de Lois Potter, que mostra que, na peça *Os Dois Nobres Parentes*, Fletcher não estava devidamente a par do que Shakespeare pretendia numa cena anterior. No segundo ato, cena 1, Shakespeare faz uma das filhas do carcereiro descrever o modo como Palamon e Arcite "discursam sobre muitas coisas, mas nada de suas próprias limitação e desgraça" (2.1.40-41). Os dois amigos aparecem no palco superior ao final da cena, mas não chegam a sair – e é lá mesmo que Shakespeare os deixa. Fletcher, escrevendo por sua conta a cena que se segue imediatamente a essa, claramente tinha apenas uma vaga ideia do que Shakespeare fazia na parte que lhe fora atribuída. Quando põe Palamon e Arcite no palco principal, eles passam a contradizer a filha do carcereiro da cena de Shakespeare, pois a dupla se comporta como se estivesse se encontrando pela primeira vez desde a batalha, com Palamon perguntando: "Como vai, nobre primo?", e Arcite responde: "Como vai, senhor?" (2.2.1-2). Tais discrepâncias, embora sem dúvidas

resolvidas pela companhia nas apresentações, ainda são visíveis no roteiro que sobreviveu, e tornam altamente improvável o argumento de que Fletcher teria concluído um texto antigo e inacabado que lhe caíra nas mãos. Para aqueles que duvidam da autoria de Shakespeare, as coisas eram muito mais fáceis nos velhos tempos, quando ainda era possível imaginar a última peça do "verdadeiro" autor sendo entregue clandestinamente à entrada do palco no Globe.

EPÍLOGO



"Por mim, William Shakespeare", do testamento de Shakespeare.

A controvérsia sobre a autoria de Shakespeare provou-se, em retrospecto, uma longa nota de rodapé à história maior de como chegamos a ler da forma que lemos hoje. Herdamos muitas ideias sobre a escrita que surgiram no século XVIII, especialmente um interesse na literatura ao mesmo tempo como expressão e exploração do eu. Tal desenvolvimento – parte do que distingue o "moderno" do "pré-moderno" – moldou a obra de muitos de nossos autores mais célebres, cujas experiências pessoais deixaram marcas no que escreveram de forma visível e indelével. É justo dizer que a ficção e a poesia da maioria dos melhores escritores surgidos no último século e pouco – e estou pensando aqui em Conrad, Proust, Lawrence, Joyce, Woolf, Kafka, Plath, Ellison, Lowell, Sexton, Roth e Coetzee, para citar apenas alguns – é profundamente autobiográfica. É uma das coisas que temos curiosidade em saber e que buscamos ao pegar o livro mais recente de um autor favorito.

Durante a última década, aproximadamente, o interesse pela vida dos escritores tem apenas se intensificado. Programas de escrita criativa e listas de *best-sellers* confirmam o quanto a autorrevelação se tornou disseminada em nossa cultura literária. Uma foto do autor e algumas frases a título de biografia na sobrecapa do livro não são mais suficientes; os leitores agora se voltam ao *site* e ao *blog* do escritor. É raro se passar um ano sem que surja um novo escândalo no qual mais um escritor é vilipendiado por traficar uma ficção que jamais venderia, exceto que, sob a forma de um livro de memórias, vende. Se a vida não corresponde à obra, algo está errado, e nos sentimos enganados pela invenção que se disfarça de árdua experiência.

A dimensão que, hoje, ganhou a escrita autobiográfica pode facilmente alterar nossas expectativas em relação a todos os tipos de escrita imaginativa. Supomos, atualmente, que romances necessariamente revelam algo sobre a vida de um escritor (de modo que, por exemplo, tornou-se uma verdade universalmente reconhecida que os anseios românticos de Elizabeth Bennet em *Orgulho e Preconceito* são uma versão maldisfarçada do que sentia, de forma idêntica, Jane Austen). Ao mesmo tempo, muitas biografias literárias estão suplantando as obras de ficção que se destinam a iluminar, a ponto de *Ariel* e *A Redoma de Vidro* se debaterem para encontrar um público que os livros sobre o casamento e o suicídio de Sylvia Plath monopolizam. Numa atmosfera assim, é difícil não concluir que obras literárias – do passado tanto quanto do presente – são inevitavelmente autobiográficas.

Isso tem sido uma bênção para aqueles que negam a autoria de Shakespeare, cujas alegações se baseiam ou recaem na crença fundamental de que a literatura é, e sempre foi, autobiográfica. Consultem-se as obras de céticos recentes e o que se descobre, com Diana Price, é que "escritores criativos não conseguem evitar se revelar em sua obra" e, com Hank Whittemore, que as obras atribuídas a Shakespeare são "não ficção em roupagem de ficção". Uma hora ou outra, todo autor que rejeita a autoria de Shakespeare diz a mesma coisa. Conforme admitiu, recentemente, o editor do

boletim oxfordiano *Shakespeare Matters*, "sem a prova das peças e dos poemas de Shakespeare, não haveria debate da autoria", pois "as próprias obras são a prova primeira na história toda". Embora tenha me concentrado, neste livro, em baconianos e oxfordianos, isso se aplica aos argumentos em defesa de *qualquer um* dos candidatos a autor da obra shakespeariana.

Durante a maior parte do século XX, o ataque fulminante de C.J. Sisson, em 1934, contra os excessos dos biógrafos vitorianos – *The Mythical Sorrows of William Shakespeare* [Os Míticos Pesares de William Shakespeare] – dissuadiu estudiosos tentados a interpretar as obras do bardo como abertamente autobiográficas. As advertências de Sisson foram reforçadas em 1970 por Samuel Schoenbaum, cujo *William Shakespeare: A Documentary Life* se constituiu num modelo de biografia literária que se recusa a extrapolar os fatos documentados. Mas essa relutância em especular sobre a autobiografia incorporada às obras não conseguiu satisfazer leitores modernos famintos por um tipo diferente de biografia de Shakespeare, mais afeito a noções populares de autorrevelação literária.

Na virada do milênio, assistiu-se a um retorno de alegações que não apareciam em estudos convencionais de Shakespeare desde a era vitoriana. *In Searh of Shakespeare* [À Procura de Shakespeare], de Michael Wood, que foi ao ar como série de televisão na BBC, em 2003, abriu o caminho, garantindo-nos que os Sonetos eram "sobretudo registros íntimos de eventos e emoções reais, ainda que bastante reformulados para publicação". Wood acrescenta que "o ciúme sexual [de Shakespeare] traz, subentendido, seu próprio declínio físico e a ansiedade quanto a seu desempenho sexual". A paixão de Shakespeare por um jovem não era menos preocupante; tome-se o "Soneto 33", por exemplo: "um psicólogo moderno certamente se interessaria pelo amor apaixonado, quase desesperado de Shakespeare por um rapaz de dezessete anos, no ano seguinte à morte de seu filho. Em termos de hoje, foi algo muito compensatório, uma espécie de transferência". Wood admite que algumas de suas alegações são especulativas. Embora conceda, por exemplo, que "não temos provas" do que Shakespeare estava pensando quando trabalhava em *A Tempestade*, Wood conclui, ainda assim, que "tratando-se de um escritor tão inteligente e tão consciente da ilusão no teatro, como era o caso de Shakespeare, dificilmente seria possível que ele não tivesse em mente um toque autobiográfico para a trama".

Um ano depois, o *best-seller Will in the World* [Como Shakespeare Se Tornou Shakespeare], de Stephen Greenblatt, colou a essa abordagem o selo de aprovação do shakespeariano mais importante do momento nos Estados Unidos. Greenblatt admite de cara que "o impulso todo para se explorar a vida de Shakespeare surge da convicção poderosa de que suas peças e seus poemas brotam não apenas de outras peças e poemas, mas de coisas que ele conhecia em primeira mão, de corpo e alma". Em lugar de tratar de quais desenvolvimentos históricos deram origem a tal convicção, Greenblatt se concentra em mostrar como aquela experiência em primeira mão pode ser recuperada a partir das obras remanescentes de Shakespeare, permitindo acesso extraordinário a desejos e ansiedades do poeta. Conforme a visão de Greenblatt, Shakespeare "transformou tudo que a vida lhe impôs – dolorosas crises quanto a posição social, sexualidade e religião – para fins artísticos [...]. Conseguiu até mesmo fazer da dor e da perplexidade da morte de seu filho um recurso estético".

O cortejo de Shakespeare a Anne Hathaway "proporcionou-lhe um estimulante sonho prazeroso" encenado em peças como *Os Dois Cavalheiros de Verona* e *A Megera Domada*, ao passo que a história de seu subsequente e infeliz casamento reaparece no "frustrado desejo de intimidade" encontrado em muitas das peças posteriores. Esse retrato amargo da vida de casados – confirmado, para Greenblatt, na forma como Shakespeare tratou Anne Hathaway em seu testamento – torna difícil para o estudioso americano "*não* ler suas obras no contexto de sua decisão de viver a maior parte do tempo de um longo casamento longe da esposa". E, se "há uma coisa que os Sonetos, tomados como documentos biográficos, sugerem fortemente, é que ele não foi capaz de encontrar o que desejava, emocional ou sexualmente, no casamento". Duzentos anos depois, fechamos o círculo, de volta ao ponto por onde começou Malone.

Greenblatt nem de longe é o único acadêmico de destaque a especular a partir da vida do bardo. Em sua biografia de 2007, *Shakespeare Revealed* [Shakespeare Revelado], (cujo subtítulo revelador, acrescentado por seus editores americanos, é "decodificando uma vida clandestina"), René Weis, um proeminente estudioso e editor britânico, conclui igualmente que "as peças e poemas contêm pistas importantes" sobre "a vida interior de Shakespeare". Os Sonetos, ainda para Weis, são particularmente reveladores. Suas metáforas sobre "a força ao mancar oscila vã"[58] e ter sido "coxo, por despeito do destino", por exemplo, sugerem que o próprio Shakespeare talvez fosse manco, quem sabe como resultado de uma doença contraída na infância ou de "um acidente, como uma queda de cavalo". Para Weis, coisas que aconteceram na vida de Shakespeare ressurgem de forma recorrente nas peças: há "razões de sobra para que Shakespeare tenha baseado suas heroínas mais jovens na própria filha"; em *Noite de Reis*, Shakespeare "se entrega à fantasia de ressuscitar um irmão gêmeo do sexo masculino que havia perdido"; e, em *Otelo*, "a homossexualidade latente de Iago também pode ter conexão com a culpa de Shakespeare". A exemplo de Freud, Greenblatt e muitos outros, Weis acredita que foi a morte do pai que levou Shakespeare a "escrever uma peça batizada em tributo ao nome de seu filho morto" – o que o faz romper com o consenso acadêmico e concluir, de modo improvável, que Hamlet foi escrita muito tardiamente, em 1602.

Esse tipo de especulação se tornou comum em biografias populares de Shakespeare, infiltrando-se nas salas de aula e servindo como modelo para estudos sobre outros dramaturgos renascentistas. É claramente um risco profissional, e tremo ao pensar em minhas próprias barbeiragens em sala de aula e em livro, apesar de meus esforços por me manter distância da especulação biográfica. Ninguém descreve melhor esse problema do que Jonathan Bate, em suas reflexões recentes sobre os Sonetos, publicadas no *Times*:

> Não se deixe atrair para a armadilha de supor que são autobiográficos: é uma ilusão da arte de Shakespeare. Mas é difícil não se deixar levar. Quando trabalhei com os sonetos para o meu livro *The Genius of Shakespeare* [O Gênio de Shakespeare], na década de 1990, me convenci de que havia identificado a dama negra: era a esposa de John Florio, o tutor italiano da casa do conde de Southampton. Quando voltei a eles, recentemente, para outro livro, *Soul of the Age* [A Alma da Época], fiquei convencido de que tinha

identificado o poeta rival: era John Davies de Hereford, o maior calígrafo da Inglaterra e um agregado do círculo do conde de Pembroke.

"Nas duas ocasiões", conclui Bate, "os poemas tinham realizado sua mágica: me fizeram projetar uma história minha em sua narrativa. Eles funcionam como o próprio amor, levando a querer somar a história própria à de outro."

As observações de Bate foram tomadas como um desafio frontal por aqueles que duvidam que Shakespeare escreveu as peças. William Niederkorn respondeu imediatamente a Bate no *blog* dos editores do *New York Times*: "Por que exaltados estudiosos de Shakespeare querem que a gente ache que os Sonetos são pura invenção e imaginação?" Para Niederkorn, os acadêmicos que se recusam a aceitar que os Sonetos "retratam a vida do autor", bem como aqueles que "apostam na biografia de Shakespeare como a de um gênio incomparável da literatura emergindo de circunstâncias indistintas" têm "uma boa razão para negar a realidade dos Sonetos". Niederkorn recua e não explicita que boa razão é essa – a de que o homem de Stratford nada teria a ver com a composição dos Sonetos –, optando por direcionar os leitores do *New York Times* à matéria de um jornal rival sobre céticos proeminentes e ao *link* para a "Declaração de Benefício da Dúvida".

Quanto mais os estudiosos de Shakespeare incentivam leituras autobiográficas das peças e dos poemas, mais legitimam as suposições subjacentes às alegações de todos aqueles que rejeitam a ideia de que Shakespeare escreveu as peças. E cada passo dos especialistas na direção de tais leituras tem incentivado seus adversários a fazer alegações ainda mais especulativas. A recente publicação da interpretação oxfordiana de Hank Whittemore para os Sonetos, *The Monument* [O Monumento], oferece um vislumbre quanto ao rumo que as coisas podem estar tomando. Mesmo outros oxfordianos (conforme afirmou William Boyle, editor de *Shakespeare Matters*, quando a notícia do livro de Whittemore primeiro circulou) perceberam estar, "sem dúvida, adentrando um novo território", ao mesmo tempo "controverso e arriscado". Os Sonetos podiam agora ser lidos não como criações ficcionais, mas fundamentalmente como "prova documental tão importante e poderosa quanto quaisquer cartas, diário ou outra coisa encontrada nos *Calendars of State Papers*[59]. De fato, em alguns casos, os Sonetos fornecem informações históricas que não existem em nenhum outro lugar".

Em novembro de 2008, eu estava entre as cerca de noventa pessoas reunidas no Globe Theatre de Londres para ouvir Whittemore sobre seu trabalho. A ocasião se provou, por fim, um renascimento elegante da teoria do Príncipe Tudor. Seria possível retraçar a história dos Sonetos até o ponto em que Elizabeth, apaixonada pelo jovem conde de Oxford, dormiu com ele. O fruto dessa união foi o conde de Southampton. Os Sonetos – especialmente os numerados de 27 a 126 – revelam-se uma série de missivas de Oxford para seu filho real. Essa sequência de poemas foi escrita entre 1601, na esteira da rebelião abortada de Essex (que motivou a prisão de Southampton, amigo de Essex), e 1603, quando da ascensão ao trono do rei Jaime, que desbancou Southampton, o verdadeiro herdeiro real. Entremeada a essa história clandestina aparece uma leitura imaginativa dos Sonetos em que Oxford atua como advogado de defesa do filho, garantindo sua libertação da prisão em troca da

renúncia a qualquer tipo de reivindicação do trono. Para Whittemore, "Oxford usou os Sonetos como genuíno escoadouro para seu pesar, expressando o tormento pessoal de ter de se responsabilizar pelo destino de Southampton".

Foi uma performance fascinante, a partir do casamento mais perfeito que se poderia imaginar entre uma história de conspiração e uma análise autobiográfica. Se a resposta entusiástica da plateia, naquela noite, servia de parâmetro para alguma coisa, as preocupações dos oxfordianos quanto ao perigo da abordagem de Whittemore haviam se mostrado despropositadas. Olhei em redor, na sala, e vi o mesmo tipo de gente – meia-idade, vestida de forma sensata, classe média – que regularmente frequenta palestras sobre Shakespeare assentindo com a cabeça em concordância e rindo em voz alta nas partes engraçadas. Achei tudo ao mesmo tempo impressionante e desmoralizante, a visão de um mundo em que o conforto coletivo gerado pela teoria da conspiração, pela história espúria e pela interpretação da ficção como fato autobiográfico ultrapassava um novo limiar.

Saí do Globe querendo saber o que os biógrafos tradicionais poderiam dizer em resposta a oxfordianos que insistem que Edward de Vere é forte candidato a ter escrito *Hamlet* e *Rei Lear*, uma vez que – ao contrário do filho de um luveiro de Stratford – foi capturado por piratas e teve três filhas. Consigo facilmente entender por que essa é uma discussão na qual shakespearianos que acreditam na importância da prova autobiográfica relutam em entrar. Mas, recusando-se a admitir que têm feito coisa semelhante em seus próprios livros – ainda que suas interpretações pontuais sejam muito menos fantasiosas e que o nome do autor cuja vida deduzem das obras apareça nas folhas de rosto – eles compreensivelmente enfurecem os que não acreditam que Shakespeare de Stratford tinha experiência de vida para escrever as peças. Fiquei me perguntando se os estudiosos de Shakespeare não ignoram seus adversários (quando não os caluniam) porque compartilham com eles mais pressupostos tácitos a respeito da intersecção entre vida e literatura do que estão dispostos a admitir – pressupostos esses que, na verdade, foram os primeiros a professar. Se chegassem a admiti-lo, poderiam muito bem concluir, como a fala de Próspero para Calibã: "Este quinhão de trevas, reconheço como meu". Talvez seja a hora de deslocar nossa atenção do debate sobre quem escreveu as obras de Shakespeare para a possibilidade de desvendar a vida emocional, sexual e religiosa do autor por meio delas.

Indícios sugerem vigorosamente que a literatura imaginativa em geral, e as peças de teatro em particular, na época de Shakespeare, raramente eram, se é que alguma vez chegavam a ser, veículo de autorrevelação. Com exceção de profissões de fé e de alguma poesia lírica, a autobiografia, como gênero e como motivação, era extremamente incomum. E, mesmo nos casos de poetas líricos do século XVI, como Edmund Spenser ou George Gascoigne, que falam sobre si mesmos, isso se dá na tradição de uma *persona* inventada, como a adotada por Chaucer, nos *Contos de Canterbury*, ou por Dante, em sua *Divina Comédia* – na forma de personagens de suas próprias ficções, em vez de qualquer coisa parecida com o que hoje entendemos como autobiográfico. Quem vasculhou o período atrás de evidências de escrita autobiográfica voltou quase de mãos vazias. Em seu estudo pioneiro sobre as origens da autobiografia britânica, Paul Delaney encontrou pouca coisa no século XVI e, mesmo quando se debruçou sobre o século XVII, conseguiu achar apenas umas duas centenas de exemplos, metade dos quais eram "autobiografias religiosas". Em seu recente e

promissor, desde o título, *Tudor Autobiography* [Autobiografia Tudor], Meredith Skura revisitou essas paragens estéreis, mas, mesmo partindo de uma definição bastante frouxa de escrita autobiográfica, localizou somente uma dúzia, aproximadamente, de escritores do período Tudor "que encontraram maneiras de incorporar suas vidas a um sermão, à biografia de um santo, a um poema cortês e popular, a um livro de história, a um relato de viagem, a uma obra sobre cultivo agrícola" – a qualquer coisa, ao que parece, menos a uma peça.

Aqueles que acreditam que as peças do período elisabetano eram autobiográficas devem ser capazes de mostrar que havia quem procurasse, à época, alusões confessionais, como sabemos que alguns procuravam alusões tópicas. Mas nem uma única dessas observações remanescentes, feitas por contemporâneos, faz referência a alguma peça do período, incluindo as de Shakespeare; embora esteja muito presente na cabeça dos biógrafos modernos, trata-se de algo que não parece ter ocorrido aos frequentadores do teatro elisabetano. É difícil não chegar à conclusão de que os detalhes autobiográficos que, alega-se, Shakespeare teria incorporado às peças, parecem--se bastante com as cifras baconianas: algo escondido ali para a posteridade, a respeito do qual os contemporâneos estiveram alheios, mas que algumas centenas de anos mais tarde, por um brilhante trabalho de detetive, pode ser descoberto e decodificado.

Mesmo que em seus poemas e peças teatrais Shakespeare tivesse, ocasionalmente, se valido de experiências pessoais, e não duvido disso, não vejo como alguém pode saber com alguma certeza se o fez, ou quando, ou onde. Certamente ele era um escritor por demais tarimbado para reciclar tais vivências particulares do modo atrapalhado e imperfeito como muitas vezes críticos em busca de traços autobiográficos – defensores de Shakespeare e céticos em igual medida – querem nos fazer acreditar que fez. Por isso, e porque não sabemos quase nada sobre suas experiências pessoais, aqueles momentos de sua obra que se constroem a partir do que tenha ou possa ter sentido permanecem invisíveis para nós, e provavelmente eram apenas um pouco mais visíveis para aqueles que o conheceram bem.

É mais sensato aceitar que essas experiências não podem mais ser recuperadas. Não sabemos o que estamos procurando, em todo caso, e mesmo que soubéssemos, não estou de todo certo de que saberíamos interpretá-lo corretamente. No fim, tentativas de identificar vivências pessoais apenas resultarão em atos de projeção, revelando mais sobre o biógrafo do que sobre o próprio Shakespeare. Vale a pena recordar a experiência de T.S.Eliot, que ficou impressionado com a incapacidade dos biógrafos contemporâneos para desembaraçar o que é pessoal daquilo que é ficção: "Estou habituado [...] a ter minha biografia pessoal reconstruída a partir de passagens que extraí de livros, ou que inventei do nada, porque soavam bem; e a ter minha biografia invariavelmente ignorada naquilo que de fato escrevi a partir de experiências pessoais".

Se não somos capazes de acessar corretamente o que é autobiográfico na poesia e no teatro de Eliot – embora ainda haja muita gente viva que o conheceu, além de um manancial de cartas e de entrevistas em que se basear – que esperança podemos ter de encontrar autobiografia em Shakespeare? Dá para se pensar que as alternativas infinitas propostas por aqueles que leem a vida na obra – bom ou mau marido, católico enrustido ou protestante comprometido, hétero ou gay,

misógino ou feminista, ou, aliás, que as obras tenham na verdade sido escritas por Bacon ou Oxford, Greville, Marlowe e assim por diante – todas essas alternativas se anulam mutuamente e levam à conclusão de que as peças e os poemas não são transparentemente autobiográficos.

A objeção mais séria à busca da vida na obra é a presunção de que aquilo que, hoje em dia, torna as pessoas o que são, já as tornava o que eram na época de Shakespeare. Historiadores sociais têm demonstrado o quanto tal suposição é arriscada. Há pouca evidência de que a vida dos primeiros homens e mulheres modernos se assemelhava à nossa. Os anos de formação, certamente não. A infância era curta, e a maioria dos adolescentes, ricos e pobres, saía de casa para viver e servir em outras famílias. Como resultado, as crianças – até mesmo da realeza – não viviam sob o mesmo teto dos pais por muito tempo. Casas, muito mais do que famílias, eram a unidade doméstica à qual as pessoas consideravam pertencer; a coisa ia muito além de simples laços de sangue ou casamento, e podia-se passar por várias famílias no decorrer de uma vida. Mesmo com tudo isso, não é fácil ultrapassar esse preconceito, tão central para a psicobiografia, de que a família moderna, nuclear, e os percalços do desenvolvimento intrínsecos a ela eram a norma naquela época também.

A dinâmica familiar que encontramos nas ficções de Shakespeare não é necessariamente a que encontramos em seu mundo. Da mesma forma, não devemos supor que as pessoas se casavam aos treze anos só porque foi o que fez Julieta (homens e mulheres esperavam, em média, até os 25 anos, e uma proporção surpreendente, talvez até uma em cada cinco, incluindo três dos irmãos de Shakespeare, jamais chegava a se casar). É estranho que aqueles que pensam descobrir a vida de Shakespeare na obra se concentrem quase que exclusivamente em suas relações com o pai, o filho, a esposa e as filhas – todas pessoas de quem viveu distante a maior parte da vida adulta. A coisa toda é tão circular que chega a ser suspeita. Por tudo que sabemos (e a questão é que não sabemos), os relacionamentos mais significativos de Shakespeare podem ter sido com colegas escritores, atores, sócios, patronos, senhorios, vizinhos, amantes, amigos ou membros da família com quem interagiu no decorrer do quarto de século em que esteve escrevendo, mas a respeito dos quais nenhuma prova sobreviveu.

O papel das mulheres nas famílias elisabetanas tem sido especialmente mal interpretado, quando não ignorado. Graças a estudos como *Shakespeare's Wife* [A Esposa de Shakespeare], de Germaine Greer, hoje já se tem clareza de que muitos dos documentos relativos às atividades econômicas de Shakespeare em Stratford – do processamento de malte às pequenas dívidas – eram questões sob jurisdição de Anne Hathaway, parte da rotina complicada de supervisionar um lar ao longo de cerca de trinta anos enquanto, na maior parte desse tempo, o marido estava em Londres. Aqui, também, os biógrafos – obcecados com a ideia de Shakespeare como um negociante de malte e incapazes de imaginar Anne Hathaway como outra coisa que não uma mulher rejeitada, passiva e possivelmente adúltera – entenderam tudo errado.

Há também razões para ser cético sobre até que ponto as respostas emocionais dos primeiros modernos se assemelhavam às nossas. Se, por um lado, os surtos de peste, devastadores e recorrentes, as mortes por parto, a perda de colheitas e as altas taxas de mortalidade infantil podiam causar danos aos laços sociais e familiares, por outro, esses laços não eram tão duradouros. As pessoas viviam em

média até os quarenta e poucos anos. Alguns, como os pais e as filhas de Shakespeare, tinham vidas muito longas. Mas seis dos sete irmãos e irmãs do bardo não passaram dos 46 anos, e ele próprio morreu com 52. Dá-se extraordinária importância à dor de Shakespeare quando da morte de seu jovem filho Hamnet. Mas há uma boa chance de que ele só tenha visto o menino um punhado de vezes após sair de Stratford-upon-Avon para Londres, pouco tempo depois do nascimento de Hamnet.

Outros dois fatores imaginados como certos, amor e casamento tampouco eram os mesmos de hoje. Registros de Stratford indicam que a decisão de Shakespeare de se casar aos dezoito anos foi uma exceção. Dadas a idade tardia em que as pessoas se casavam e as taxas extremamente baixas de filhos ilegítimos na época, o desejo sexual ou devia ser sublimado, ou encontrava escape em sexo não procriativo – talvez ambas as coisas. As pessoas tampouco pensavam nos termos modernos e binários de "heterossexualidade" ou "homossexualidade". Além disso, o grau de privacidade e higiene pessoal que temos hoje teria parecido estranho a Shakespeare e seus contemporâneos, que dividiam quartos, e mesmo camas, e viveram numa época em que o uso de objetos como garfos, lenços e camisolas apenas começava a se generalizar.

Mesmo o significado de conceitos-chave, como o que constitui um "indivíduo", não era o mesmo. Escritores, inclusive Shakespeare, estavam apenas começando a falar de individualidade, no sentido moderno de "distinção" ou "particularidade" – o exato oposto do que, por muito tempo, significara: "inseparabilidade". Pode-se procurar em vão, no punhado de obras do período elisabetano que chegam a tocar no assunto, por qualquer coisa que se assemelhe às noções modernas de desenvolvimento social ou psicológico. Henry Cuffe, escrevendo sobre *The Differences of the Ages of Man's Life* [As Diferenças nas Épocas da Vida do Homem], em 1600, não consegue ir muito além de escolher entre a divisão da vida em quatro estágios sugerida por Pitágoras – "infância, juventude, vida adulta, velhice" – e a versão tripartite de Aristóteles, com "infância, desabrochar do homem e velhice". Cuffe não pensa em termos de psicologia individual; as pessoas se dividem em tipos, e tipos se comportam de acordo com os desequilíbrios de temperatura e umidade em seus corpos, o que, para o autor, explica por que as crianças não são capazes de pensar racionalmente, os que se aborrecem morrem jovens e os velhos são desconfiados. Embora Cuffe possa ser descartado como um estudioso quadrado, preso a categorias teóricas herdadas, alguém mais confortável com o humor das peças de Ben Jonson do que com a psicologia complexa de Shakespeare, seu trabalho, e o de outros como ele, sugere que os elisabetanos não pensavam em motivação, individualidade ou comportamento da forma como hoje pensamos nessas coisas. Tampouco compartilhavam de noções modernas de amadurecimento, que embasam tantas das biografias cronológicas de Shakespeare, imputando-lhe traumas sexuais, religiosos ou familiares, e às vezes os três juntos, sobre os quais nenhuma prova substantiva, excluídas aquelas tiradas das peças, sobrevive.

As concepções pré-modernas do eu e de seu lugar no mundo não eram idênticas às nossas, e, embora os historiadores sociais ainda estejam definindo as diferenças, aqueles que enxergam a vida dos primeiros homens e mulheres modernos através das lentes da modernidade precisam ter cautela. Além disso, visto que aquela era uma época de fé (ou pelo menos na qual a frequência à igreja era obrigatória), a religião também desempenhava um papel muito maior na forma como vida, morte e

vida após a morte eram imaginadas. Por mais que queiramos que Shakespeare tenha sido como nós, ele não era – e, ao nos convidarem a imaginar que sim, seus biógrafos nos desviam do caminho correto.

Um amigo me passou, recentemente, uma excelente resenha de Susan Elderkin, publicada no *Financial Times*, sobre romances que se passam em lugares que os autores jamais chegaram a visitar. Elderkin escreve:

> Alguns anos atrás, no programa *Front Row*, da Radio 4, Mark Lawson conduziu uma entrevista memorável com o escritor Sid Smith, que havia vencido o prêmio Whitbread de romance de estreia com seu livro *Something Like a House*. Com uma história que se passa na China durante a Revolução Cultural, o romance foi muito elogiado por sua evocação da vida camponesa [...]. Lawson, impressionado com o retrato feito por Smith, perguntou se ele falava fluentemente o mandarim. Smith disse que não, ele não falava chinês. Lawson perguntou se Smith havia trabalhado na China. Não, ele não havia. Nesse ponto, o entrevistador fica agitado. "Mas você esteve na China", diz. Há então uma breve pausa, seguida pela afirmação tranquila de Smith de que não, na verdade, ele nunca tinha ido à China. Lawson tinha razão para estar surpreso. *Something Like a House* está repleto de detalhes peculiares sobre a vida na China, e se imaginaria que alguém, para percebê-los, precisasse de anos de experiência em primeira mão [...]. O mais bacana da entrevista, porém, não foi a surpresa de Lawson, mas a recusa de Smith a qualquer menção de desculpas. Ele havia encontrado sua China na Biblioteca de Londres e em filmes, jornais e internet.

Na mesma semana, enquanto trabalhava na British Library, pedi para ver um dos dois exemplares sobreviventes de um volume de poesia elisabetana chamado *Licia*, ou *Poemas de Amor*. Publicado anonimamente em 1593, ele contém 51 sonetos, juntamente com uma ode, uma elegia e um poema incomum sobre "A Ascensão ao Trono de Ricardo III", alegadamente "escrito por ele próprio". Era exatamente o tipo de coisa que poderia ter chamado a atenção de Shakespeare, ocupado naquele momento com seus próprios Sonetos e, talvez, com seu *Ricardo III* também. O autor de *Licia* produz um longo prefácio, no meio do qual há uma frase notável que antecipa em quatro séculos a conversa de Sid Smith com Mark Lawson: "Um homem pode escrever sobre o amor e não estar apaixonado, bem como sobre o cultivo agrícola sem pegar no arado, ou sobre bruxas sem ser uma delas". É uma descrição tão boa do autor dos Sonetos de Shakespeare, de *Como Gostais* e de

Macbeth quanto qualquer outra que eu conheça.

É improvável que a identidade do autor *Licia* fosse amplamente conhecida em seu próprio tempo. Estudiosos descobriram desde então (a partir de uma observação perdida de seu filho) que o livro foi escrito por Giles Fletcher, que em 1593 estava muito longe de ser a *persona* do jovem amante presente naqueles sonetos: casado, pai, de meia-idade, com pelo menos sete filhos, Fletcher era também um diplomata veterano que tinha retornado recentemente de uma perigosa missão na corte do Czar. Pretendia escrever uma história do reinado de Elizabeth, mas arquivou os planos para isso depois que lorde Burghley se recusou a aprovar um projeto tão politicamente sensível. De modo que foi experimentar algo completamente diferente – "este tipo de poesia que escrevi, fi-lo apenas como diversão". Vale-se pesadamente (poderíamos dizer que plagia, embora o conceito fosse soar estranho a Fletcher) da poesia latina, especialmente de *Poetae Tres Elegantissimi* [Três Poetas dos Mais Elegantes], de Anderianus, com uma referência, aqui e ali, a *Astrophel e Stella*, de Sidney. E é provável que o inusitado nome Licia tenha sido emprestado de Sidney também, cujo *Arcadia*, publicado três anos antes, descreve com algum pormenor, e um pouco ironicamente, retratos de "onze belezas conquistadas", entre elas a "Rainha de *Licia*". Sonetos não têm de ser autobiográficos, nem sequer têm de ser originais. Poetas assumem *personas*. Amantes podem ser fictícios (embora isso não tenha impedido um jovem estudioso de Cambridge, quando da publicação do livro de Fletcher, de se gabar de que fora para a cama com Licia).

Se Giles Fletcher podia compor sonetos "como diversão", Shakespeare também podia. Se foi possível a Sid Smith fazer algumas perguntas ou ler o bastante para escrever de maneira convincente sobre a China, Shakespeare pode facilmente ter feito o mesmo quanto a Veneza e Verona. Sabemos que ele era voraz em sua busca por fontes: não satisfeito com o que encontrou em um ou dois livros sobre o reinado de Ricardo II, deu um jeito de colocar as mãos em quase tudo que fora escrito sobre o monarca. O argumento de que nunca poderia ter tido acesso a tantos livros a menos que fosse um rico aristocrata é um disparate. Ninguém coloca essa questão em relação a Thomas Dekker, que só no ano de 1599 trabalhou em onze peças (a partir de um número estonteante de fontes impressas) após ter sido libertado de uma prisão por dívida. Como faziam dramaturgos profissionais como Shakespeare e Dekker para ter acesso a tantos livros? Não sabemos com certeza. Podem ter sido donos de alguns, ter emprestado outros e fuçado nos muitos livreiros de Londres em busca de fontes adicionais de inspiração. As companhias de teatro da era elisabetana gastavam até dez libras num único traje elaborado, embora pagassem apenas seis por uma peça pronta. Pode bem ser que também mantivessem um estoque de livros relativamente baratos, uma vez que era de seu interesse fornecer aos dramaturgos cujas propostas de roteiros haviam comprado os materiais necessários para pesquisar e escrever as peças prometidas.

O conhecimento de mundo de Shakespeare não se limitava ao que descobria nos livros. Não era difícil, na Londres elisabetana, onde viviam milhares de "estrangeiros" ou indivíduos nascidos fora do país, encontrar todos os tipos de viajantes – tanto os do exterior que estavam de visita ou moravam em Londres quanto comerciantes ou viajantes ingleses que tinham visto um bom pedaço do mundo. Um Shakespeare curioso poderia ter descoberto tudo que precisava saber sobre os cenários italianos de suas peças a partir de umas poucas conversas bem escolhidas.

Essa obsessão pela obrigatoriedade da experiência estende-se à familiaridade do dramaturgo com falcoaria, caça, tênis e outras atividades aristocráticas. Seria surpreendente se, durante seus anos como ator itinerante, apresentando-se em diversas casas aristocráticas por toda a Inglaterra, Shakespeare não houvesse com frequência observado os passatempos dos ricos. Quanto aos detalhes da corte: Shakespeare visitou palácios reais dezenas de vezes, o que o colocava na posição ideal para observar os modos de monarcas e cortesãos. Insistir em que Shakespeare só poderia escrever sobre o que tivesse sentido ou feito, conforme advertiu Steevens a Malone, duzentos anos atrás, pode levar a algumas conclusões muito inquietantes. Se as peças sangrentas devessem ser tomadas, de fato, como prova autobiográfica, quem as escreveu precisaria ter um acesso incomum à mente de um assassino. As peças também estão repletas de canalhas, mentirosos, enganadores, adúlteros, covardes, órfãos, heróis, estupradores, cafetões, prostitutas e loucos. Não são um *menu à la carte*, a partir do qual escolhemos os personagens que satisfaçam nosso apetite pela personalidade de Shakespeare, passando ao largo de opções menos apetitosas. Shakespeare imaginou todos eles.

Uma das mais frequentes acusações feitas ao bardo é a de que não contava com educação formal suficiente para ter escrito as peças – e, argumentam alguns, não há sequer registro de que tenha recebido *alguma* educação formal. O que esses críticos deixam de acrescentar é que nenhuma prova sobreviveu de que alguém da Stratford do tempo de Shakespeare tenha estudado, uma vez que os registros de todos os alunos daquele tempo foram perdidos (embora saibamos os nomes dos mestres-escolas e a sala de aula Tudor, na capela da cidade, continue lá até hoje). Devemos imaginar que o editor londrino Richard Field, que tinha a idade de Shakespeare, era um iletrado também porque não há registro de sua frequência a uma escola? Ou que os filhos de outras figuras de destaque em Stratford, alguns dos quais foram para a Oxford University, eram iletrados antes de chegar à universidade? Estudiosos reconstituíram exaustivamente o currículo das *grammar schools*[60] elisabetanas, e têm demonstrado que o que Shakespeare e Field aprenderam ali – e, aliás, aquilo que os muitos frequentadores de teatro que tiveram uma educação comparável estudaram em escolas semelhantes – era mais ou menos equivalente a um diploma universitário de hoje, com uma formação em latim melhor do que a oferecida pela média das faculdades de letras clássicas.

Não menos infundado é o argumento de que o vocabulário de Shakespeare era muito maior do que alguém com passagem apenas por uma *grammar school* poderia ter possuído. Conforme tem mostrado David Crystal, principal especialista na linguagem de Shakespeare, o mito de que "Shakespeare é dono do maior vocabulário dentre todos os escritores ingleses" é difícil de dissipar. Muitas vezes são alardeadas alegações impressionantes, como a de que Shakespeare usou algo como 30.000 palavras diferentes. É verdade, se foram contadas as variantes ("gato" e "gatos", ou "dizer" e "diz"); caso contrário, seu vocabulário era de cerca de 20.000 palavras. É um número considerável, mas não de todo surpreendente, dado o vasto leque de temas tratados nas peças e nos poemas, bem como o quanto de sua obra sobreviveu (as obras completas somam pouco menos de 900.000 palavras). Cristal observa também que "a maioria de nós usa, pelo menos, 50.000 palavras" das cerca de um milhão hoje disponíveis em inglês – e, no entanto, somos poucos os que, com um vocabulário duas vezes maior que o de Shakespeare, podemos nos orgulhar de ter escrito alguma coisa da estatura de *Romeu e Julieta*.

A ignorância sobre o que era a educação oferecida por uma *grammar school* também levou os céticos a afirmarem que o verdadeiro autor das peças intencionalmente escreveu acima da capacidade de entendimento de muitos espectadores: "o que são toda aquela cultura e toda aquela erudição nas peças", pergunta-se Diana Price, se Shakespeare estava simplesmente escrevendo "sobretudo para o público geral do Globe?". Não se trata, aqui, de esnobismo, mas de uma ideia pobre do quanto os frequentadores de teatro que pagavam para ver as peças de Shakespeare – e, diga-se, as ainda mais eruditas de Marlowe, Jonson, Webster, Marston e Chapman – tinham delas uma compreensão direta. Nesses ataques à limitada, ainda que típica, educação formal de Shakespeare, ignora-se igualmente o tipo de estudo informal de livros e línguas estrangeiras a que aspirantes a escritores, então como agora, se dedicam muito tempo depois de sua educação em sala de aula ter chegado ao fim. Não temos ideia de quanto dessa formação Shakespeare empreendeu na década ou mais que transcorreu entre o momento em que concluiu a escola e aquele em que começou a escrever e atuar profissionalmente.

O que eu acho mais desalentador na alegação de que o Shakespeare de Stratford não tinha a experiência de vida necessária para escrever as peças é que se menospreza, assim, exatamente aquilo que o torna tão excepcional: sua imaginação. Como aspirante a ator, Shakespeare deve ter provado seu talento para imaginar a si mesmo na pele de uma série de personagens no palco. Quando se voltou para a escrita, demonstrou uma capacidade ainda mais poderosa de imaginação, que lhe permitiu criar papéis de tal profundidade e complexidade – Rosalinda, Hamlet, Lear, Julieta, Timão, Brutus, Leontes e Cleópatra, e mais centenas de outros, grandes e pequenos – que mesmo o menor deles, quatro séculos mais tarde, parece plenamente humano e distinto. O que é especialmente fascinante é que Shakespeare não chegou a inventar a maioria desses personagens: encontrou quase todos eles, já meio esboçados, não nas pessoas que conhecia, mas nas obras de outros escritores – entre elas a tradução de North para as *Vidas Paralelas*, de Plutarco, e as *Crônicas*, de Holinshed, fontes às quais sempre retornava. As histórias e retratos que esses livros continham se fixavam em sua mente, às vezes por anos, até que ele fosse capaz de ver o que era necessário para transformá-los totalmente e lhes dar vida.

O argumento em favor da escrita a partir da experiência pessoal é implicitamente um argumento por uma espécie de realismo. Quando isso serviu a seus propósitos, Shakespeare escreveu de forma realista; mas, quando o realismo ficou aquém do que pretendia, ele nunca hesitou em colocar divindades no palco, permitir a um personagem uma entrada invisível, fazer o tempo correr para trás ou trazer uma estátua à vida. Se Shakespeare realmente quisesse escrever sobre o que conhecia em primeira mão, teria feito o que Jonson, Dekker, Middleton e muitos outros dramaturgos daquele tempo optaram por fazer: ambientaria suas peças no lugar onde cresceu, ou em sua cidade de adoção, Londres. Mas preferiu dar mais liberdade à imaginação, localizando seus enredos em terras distantes e épocas passadas – Viena, Verona, Veneza, e a Grã-Bretanha antiga, Atenas, Troia, Tiro e Roma. Em *Cimbelino*, ele chega a colocar italianos modernos e antigos romanos a dividir o mesmo espaço. Mesmo quando se aproxima da experiência pessoal e situa grande parte de *Como Gostais* numa

versão da Floresta de Arden, em Warwickshire, acaba por criar uma paisagem mágica habitada não só por pastores e eremitas, mas também por leões, cobras e uma divindade, Hymen.

"Imaginação", o Dicionário Oxford de Inglês nos lembra, significa "formar um conceito mental daquilo que não tem presença real para os sentidos", conceito esse que "não corresponde à realidade das coisas". Em termos simples, portanto, a imaginação começa onde a experiência – o que vemos, ouvimos ou sentimos – termina. Shakespeare pode não nos dizer muito sobre sua vida pessoal nas peças, mas muitas vezes compartilha o que pensa sobre o funcionamento da imaginação. Não por acaso, Hamlet, personagem amplamente reconhecido como sua maior criação, argumenta de forma muito convincente em favor do poder da imaginação, em confidência a Ofélia: "Sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso, tenho mais ofensas ao meu alcance do que tenho pensamentos para expressá-las, imaginação para dar-lhes forma ou tempo para cometê-las". Hamlet mais se assemelha a seu criador não no fato de ter sido capturado por piratas ou por chorar a morte do pai, mas em sua capacidade de dar forma e palavras a pensamentos muitas vezes rebeldes: conforme exige de Horácio, "Por que não pode a imaginação traçar o caminho das nobres cinzas de Alexandre até encontrá-las a tapar o buraco de uma barrica?".

Helena, Lear, Antônio, Miranda, Vincentio, Gower, Malvólio e Polixenes estão entre os muitos outros personagens – governantes e amantes, o puritano e o inocente, o que ilude a si próprio e o que conhece a si mesmo – a refletir sobre a imaginação nas peças. A propósito, é ao personagem mais cético quanto ao poder da imaginação, Teseu, em *Sonho de Uma Noite de Verão*, que Shakespeare atribui a definição mais memorável do conceito:

Jamais me fiarei
De fábulas antigas ou brinquedos.
Doidos e amantes têm cabeças cheias,
Tamanha fantasia, que apreende
O que a razão não vê nem compreende.
Lunáticos, amantes e poetas
Têm todos uma só imaginação.
Vê um mais monstros que há no inferno;
É louco. O apaixonado, alucinado,
Vê a linda Helena numa face egípcia.
O olho do poeta, em miragem,
Percorre céu e terra, terra e céu;
E como a imaginação encarna
As formas do desconhecido a pena
Do poeta as reforma e dá ao ar
Do nada lar e denominação.
Tais truques têm a imaginação,

Que se quiser sentir algum prazer

Ela concebe o arauto do prazer.[61]

Um das grandes delícias dessa fala é que Teseu, ele mesmo, é uma "fábula antiga". Os escritores partilham com os amantes e os loucos uma elevada capacidade de imaginar as "formas do desconhecido". Mas só os escritores são capazes de "reformá-las e de dar "ao ar/ Do nada lar e denominação". Difícil imaginar uma definição melhor do mistério da criação literária. Não muito tempo depois de proferir essa fala, Teseu assiste a uma peça encenada por Bottom e se vê transformado pela experiência. Sua reação ao espetáculo figura entre os versos mais maravilhosos em Shakespeare: "A melhor apresentação deste tipo é apenas sombra, e a pior não é ruim, se a imaginação vem em seu socorro". Sua futura noiva, Hipólita, mantida cativa, não demora a chamar a atenção dele, assim como a nossa: "Nesse caso, deve ser sua imaginação a trabalhar, e não deles".

Quando comecei a pensar em escrever este livro, há alguns anos, um amigo mexeu comigo ao perguntar: "Que diferença faz quem escreveu as peças?" A resposta reflexiva que dei a ele é agora muito mais clara para mim: "Muita". Faz diferença para a forma como imaginamos o mundo em que Shakespeare viveu e escreveu. Faz ainda mais diferença para a forma como entendemos quanta coisa mudou da pré-modernidade para a modernidade. Mas a maior diferença de todas diz respeito a como lemos as peças. Podemos acreditar que Shakespeare, ele próprio, pensava que os poetas são capazes de dar ao "ar do nada" um "lar e denominação". Ou podemos concluir que esse "ar do nada" acaba por ser algo disfarçado que precisa ser decodificado, e que Shakespeare não poderia imaginar "as formas do desconhecido" sem tê-las vivido.

1 Era praxe inserir "Fim", em latim *Finis*, depois do último verso das peças. Daí a brincadeira com a autoria do sr. Finis. (N.T.)

2 Órgão responsável por reconhecer a autenticidade de assinaturas e brasões. (N.T.)

3 Em inglês, lança é *spear*, e *shake* pode ser traduzido como brandir. Daí o trocadilho: Shakespeare (brandir a lança). (N.T.)

4 *What is't thou sayst? Her voice was ever soft*
And low, sweet music o'er the rippling stream,
Quality rare and excellent in woman.
O yes, by Heavens, 'twas I killed the slave
That did round thy soft neck the murderous
And damned cord entwine. Did I not, sirrah?

5 *What is't thou sayst? Her voice was ever soft*
Gentle and low, an excellent thing in woman.
I killed the slave that was a-hanging thee.

6 "Shrine more worthy of his fame we give,/ Where unimpaired, his genius still may live."

7 "And now the image of our Shakespeare view,/ And give the Drama's God the honor due."

8 *"Behold this fair goblet, 'twas carved from the tree,/ Which, O my sweet Shakespeare, was planted by thee;/ As a relic I kiss it, and bow at the shrine,/ What comes from thy hand must be ever divine!/ All shall yield to the mulberry tree./ Bend to thee,/ Blest mulberry,/ Matchless was he,/ Who planted thee,/ And thou like him immortal be."*

9 “But stay, I see thee in the hemisphere,/ Advanced and made a constellation there! / Shine forth thou star of poets.”

10 “Every line, each verse, / Here shall revive, redeem thee from thy hearse.”

11 “Thou art a monument, without a tomb, / And art alive still, while thy book doth live.”

12 Bardolatry é um termo que define a excessiva idolatria a William Shakespeare – uma combinação das palavras “bard” e “idolatry”. “Bardolator”, bardólatra, é o adjetivo correspondente. (N.T.)

13 “‘Tis he! ’tis he—that demi-god!/ Who Avon’s flowery margin trod.”

14 “‘Tis he! ’Tis he! / The god of our idolatry!”

15 “For Garrick was a worshipper himself;/ He drew the liturgy, and framed the rites/ And solemn ceremonial of the day,/ And called the world to worship on the banks/ Of Avon famed in song.”

16 “Secretary Hand” é o estilo de letra manuscrita criado no começo do século XVI, que permaneceu em uso até o século XVII para o inglês, o alemão e o gaélico. O “Italic Script” surgiu no século XV e era usado por várias línguas. (N.T.)

17 “So shall I live, supposing thou art true, / Like a deceived husband.”

18 “*With this same key / Shakespeare unlocked his heart*, once more!’/ Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he!”

19 Citado no segundo verso do Soneto 80: “O how I faint when I of you do write,/ Knowing a *better spirit* doth use your name” – “Eis que me apago quando te descrevo, / Já que outro mais capaz usa teu nome”.

20 Citado no terceiro verso do Soneto 37: “made lame by fortune’s dearest spite” - “eu, coxo por despeito do destino”.

21 *Such comfort as do lusty young men feel*

When well appareled April on the heel

Of limping winter treads, even such delight

Among fresh female buds shall you this night

Inherit at my house.

22 *Lord Keeper of the Great Seal of England* era um posto da corte inglesa cujo encargo era proteger o Grande Selo da Inglaterra, além de acumular as responsabilidades de um chanceler. (N.T.)

23 No texto original, Hamlet ordena a um dos atores: “Suit the action to the word, the word to the action” - “Adequai o gestual à palavra e a palavra ao gesto”. (N.T.)

24 “Wolf’s an atheist; / And if the *Iliad* fell out, as he says, / By mere fortuitous concourse of old songs, / Conclude as much too for the universe.”

25 *And thou, who didst the stars and sunbeams know,*

Self-school’d, self-scann’d, self-honour’d, self-secure,

Didst walk on Earth unguess’d at. Better so!

All pains the immortal spirit must endure,

All weakness that impairs, all griefs which bow,

Find their sole speech in that victorious brow.

26 Os lealistas eram os ingleses e americanos fiéis à coroa britânica. (N.T.)

27 Associações profissionais para advogados na Inglaterra e no País de Gales. (N.T.)

28 Assim como em português, em 1841. (N.T.)

29 “Shall dissolve,/ And, like the baseless fabric of a vision,/ Leave not a wrack behind.”

30 *I doubt it not--then more, far more;*

In each old song bequeathed--in every noble page or text,

(Different--something unrecked before--some unsuspected author,)

In every object, mountain, tree, and star--in every birth and life,

As part of each--evolved from each--meaning, behind the ostent,

A mystic cipher waits infolded.

31 *Take your knife and cut all our books asunder,*

And set the leaves on a great firm wheel

Which rolls and rolls, and turning the

Fickle rolling wheel, throw your eyes

Upon FORTUNE, that goddess blind, that stand upon

A spherical stone, that turning and incessant rolls,

In restless variation.

32 *I am thy mother*

Thou mightst be an emperor but that I will not

Bewray whose son thou art;

Nor though with honourable parts

Thou art adorned, will I make thee great

For fear thyself should prove

My competitor and govern England and me.

33 Brincadeira com os nomes de Shakespeare e Bacon. (N.T.)

34 Em contraponto à peça "A Comédia dos Erros", de Shakespeare. (N.T.)

35 Neologismo latino criado por Freud para se referir à sua abordagem da etiologia das neuroses. (N.T.)

36 Cita *Hamlet*, Segundo Ato, Cena 2. (N.T.)

37 Looney é uma corruptela de "lunático" em inglês. (N.T.)

38 *O, when the degree is shaked,*

Which is the ladder to all high designs,

The enterprise is sick. How could communities,

Degrees in schools, and brotherhoods in cities,

Peaceful commerce from dividable shores,

The primogenity and due of birth,

Prerrogative of age, crowns, scepters, laurels

But by degree, stand in authentic place?

39 "We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep".

40 "What a wounded name/ Things standing thus unknown, shall live behind me!"

41 *The plays they played on Earth they play once more.*

E're the cock crows, and from the earth they fly,

Learn what you may—your patience they implore.

Thus from the tomb its secret you may steal,

Stirring no dust, no bones can you reveal.

42 A primeira expressão, título de uma *newsletter* dos oxfordianos, traz um trocadilho entre o literal "temas shakesperianos" e algo como "Shakespeare interessa"; na explicação de Shapiro, serve para ressaltar o desconhecimento do público em geral dos chamados "estudos shakesperianos", como é conhecida a especialização acadêmica na obra do bardo inglês. (N.T.)

43 Algo como "balança a lança", o que daria, de fato, um pseudônimo bastante sonoro. [N.T.]

44 Questão de tipologia: o "s" longo é basicamente um "f" minúsculo sem a barra do meio. [N.T.]

45 Alguém que sabe fazer muitas coisas, mas não se destaca necessariamente em nenhuma. (N.T.)

46 *And Shakespeare thou, whose honey-flowing vein*

(Pleasing the world) thy praises doth obtain.

Whose Venus, and whose Lucrece (sweet, and chaste)

Thy name in fame's immortal book have placed.

47 "Honey-tongued Shakespeare, when I saw thine issue / I swore Apollo got them and none other."

48 *And be it said of thee,*

Shakespeare, thou hadst as smooth a comic vein,

Fitting the sock, and in thy natural brain,

As strong conception, and as clear a rage,

As any one that trafficked with the stage.

49 "Mellifluous Shake-speare, whose enchanting Quill / Commanded Mirth or Passion, was but Will."

50 *Here I would let slip*
(If I had any in me) scholarship,
And from all learning keep these lines as clear
As Shakespeare's best are, which our heirs shall hear
Preachers apt to their auditors to show
How far sometimes a mortal man may go
By the dim light of Nature.

51 "Could he but have drawn his wit / As well in brass, as he hath hit / His face; the print would then surpass / All, that was ever writ in brass."

52 *Shakespeare, at length they pious fellows give*
The world thy Works; thy Works, by which, outlive
Thy tomb, thy name must. When that stone is rent,
And Time dissolves thy Stratford monument,
Here we alive shall view thee still.

53 Danças grotescas apresentadas antes ou entre os atos das *masques*. [N.T.]

54 *As I belong to worship and affect*
In honor honesty, the tract of everything,
Would by a good discourser lose some life
Which action's self was tongue to.

55 Na métrica inglesa contam-se de regra todas as sílabas dos versos. Essa sílaba 'extramétrica', por outro lado, aproxima o pentâmetro jâmbico do estilo tardio de Shakespeare do decassílabo comum português que, na maior parte dos casos, tem de fato onze sílabas, já que a escansão no nosso sistema se detém na última tônica, e não na última sílaba. [N.T.]

56 *Thou mighty one, that with thy power hast turned*
Green Neptune into purple;
Whose approach in vast field comets prewarn,
Unearthed skulls proclaim; whose breath blows down
The teeming Ceres' foison; who dost pluck
With hand armipotent from forth blue clouds
The masoned turrets that both mak'st and break'st
The stony girths of cities: me thy pupil,
Youngest follower of thy drum, instruct this day
With military skill, that to thy laud
I may advance my streamer and by thee
Be styled lord o'th'day.

57 "Fully penned it / From his own hand, without a coadjutor, / Novice, journeyman, or tutor."

58 "Strength by limping sway disabled"

59 Arquivo de documentos oficiais da renascença britânica. [N.T.]

60 Ainda hoje existentes na Inglaterra, as escolas secundárias assim designadas dedicavam-se, desde os tempos de Shakespeare, em particular ao ensino de línguas e letras clássicas, sendo atualmente identificadas pela ênfase no encaminhamento de seus alunos a uma carreira acadêmica ou universitária. (N.T.)

61 *I never may believe*
These antique fables, nor these fairy toys.
Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact.
One sees more devils than vast hell can hold;
That is the madman. The lover, all as frantic,
Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.
The poet's eye, in fine frenzy rolling,

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination
That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy.

Ensaio Bibliográfico

A literatura sobre a controvérsia da autoria de Shakespeare é vasta. Uma lista completa, se fosse possível fazer uma, multiplicaria o comprimento deste livro em muitas vezes. O que se segue, portanto, é um guia limitado a fontes específicas – nos formatos impresso, eletrônico ou de manuscritos – em que me baseei, para que qualquer pessoa interessada no assunto possa rever ou levar em frente minha pesquisa.

Para aqueles que buscam uma visão geral da controvérsia, alguns ótimos relatos que considero úteis e confiáveis: de R. C. Churchill, *Shakespeare and His Betters* (London, 1958); de H. N. Gibson, *The Shakespeare Claimants* (London, 1962); de Warren Hope e Kim R. Holston, *The Shakespeare Controversy* (Jefferson, North Carolina, 1992), de John F. e Michell, *Who Wrote Shakespeare?* (London, 1996). Entre as bibliografias mais antigas sobre a controvérsia, vale consultar a de W. H. Wyman, *Bibliography of the Bacon-Shakespeare Controversy* (Cincinnati, 1884); e a dissertação de Joseph S. Galland, *Digesta Anti-Shakespearean* (Evanston, Illinois, 1949).

Aqueles interessados em argumentos fortes em favor da autoria de Shakespeare devem consultar: de Irvin Matus, *Shakespeare, in Fact* (New York, 1994); de McCrea e Scott, *The Case for Shakespeare* (Westport, Conn., 2005). O melhor texto acadêmico permanece sendo o de S. Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (Oxford, 1970), completamente revisado em 1991. Recomendo especialmente as discussões sobre a controvérsia da autoria – às quais devo muito – que aparecem em: de F. E. Halliday, *The Cult of Shakespeare* (London, 1957); de Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers* (New York, 1987); de Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare* (New York, 1989); de Harold Love, *Attributing Authorship* (Cambridge, 2002); e, especialmente, de Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London, 1997). Aqueles que procuram uma defesa da autoria de Shakespeare ponto a ponto devem consultar o *website* de David Kathman e Terry Ross (www.shakespeareautorship.com). O muito admirado *website* de Alan Nelson não está mais no ar, porém seus excelentes arquivos ainda podem ser parcialmente acessados (web.archive.org/web/20071012235809/socrates.berkeley.edu/~ahnelson/authorsh.html).

A literatura que defende os candidatos alternativos – tanto em formato impresso quanto digital – é bem menor do que a de Shakespeare. Algumas das obras que me foram úteis, em ordem cronológica, são: de George Greenwood, *The Shakespeare Problem Restated* (London, 1908); de Gilbert Slater, *Seven Shakespeares* (London, 1931); de Calvin Hoffman, *The Murder of the Man Who Was Shakespeare* (London, 1955); de Charlton Ogburn Jr., *The Mysterious William Shakespeare* (New York, 1984); de Richard Whalen, *Shakespeare, Who Was He?* (Westport, Conn., 1994); de Joseph Sobran, *Alias Shakespeare* (New York, 1997); de Diana Price, *Shakespeare's Unorthodox Biography* (Westport, Conn., 2001); de Brenda James e William D. Rubenstein, *The Truth Will Out: Unmasking the Real Shakespeare* (New York, 2005); de Mark Anderson, *'Shakespeare' by Another Name* (New York, 2005); e de Brian McClinton, *The Shakespeare Conspiracies* (Belfast, 2008). Indicarei outras fontes para informações específicas. Aqueles em busca de um panorama geral da defesa de candidatos alternativos têm várias alternativas *on-line*. Entre as melhores estão: Shakespeare Authorship Trust (www.shakespeareanauthorshiptrust.org.uk); Sir Francis Bacon's New Advancement of Learning (www.sirbacon.org); Shakespeare Fellowship (www.shakespearefellowship.org); Shakespeare Oxford Society (www.shakespeare-oxford.com); Marlowe-Shakespeare Connection (marlowe-shakespeare.blogspot.com); e De Vere Society (www.deveresociety.co.uk).

Quando, nas páginas deste livro, refiro-me a fatos específicos sobre a vida de William Shakespeare, minhas fontes foram: de E. K. Chambers, *William Shakespeare: Facts and Problems*, 2 vols. (Oxford, 1930); de S. Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (Oxford, 1975); e de S. Schoenbaum, *William Shakespeare: Records and Images* (London, 1981). Também utilizei bastante o *Oxford Dictionary of National Biography*. A menos que tenha usado a exata citação presente em um livro ou artigo, ou que tenha tido a necessidade de manter a grafia original por alguma razão específica, modernizei a pontuação e a grafia dos originais. As citações de peças e poemas foram tiradas de *The Complete Works of Shakespeare*, ed. David Bevington, 4th ed. revisada (New York, 1997).

Prólogo

As palestras de Cowell, nunca publicadas, foram citadas a partir do manuscrito presente na coleção Durning-Lawrence, da Senate House Library, University of London, Durning Lawrence Library, MS 294, *Some Reflections on the Life of William Shakespeare. A Paper Read before the Ipswich Philosophic Society by James Corton Cowell, February 7, 1805 [And the second paper, April 1805]*.

Destaquei no prólogo alguns dos céticos mais notáveis – James, Freud, Keller e Twain – e falei mais especificamente sobre eles nos outros capítulos do livro. Para saber sobre Charlie Chaplin, ver *My Auto-Biography* (New York, 1964), obra na qual ele escreve: "Não posso acreditar que foi o garoto de Stratford. Quem quer que as tenha escrito tem uma atitude aristocrática". Malcolm X fala, em *The Autobiography of Malcolm X* (New York, 1965): "Outro debate acalorado do qual me lembro de ter participado tinha a ver com a identidade de Shakespeare [...]. Fiquei intrigado com o dilema shakespeariano. A tradução do rei Jaime para a Bíblia é considerada uma das grandes obras da literatura em inglês[...]. Sabe-se que, entre 1604 e 1611, o rei chamou poetas para fazerem a tradução dos textos, para escrever a Bíblia. Bem, se Shakespeare tivesse existido, deveria ser o principal poeta da época. Mas Shakespeare não está de forma alguma ligado a essa tradução da Bíblia. Se ele existiu, porque o rei não o teria usado?" Para Orson Welles: "Acho que Oxford escreveu Shakespeare. Se você não concorda, há um grande número de coincidências engraçadas que precisa explicar" (citação tirada de *Persona Grata* [London, 1953], de Kenneth Tynan). Sir Derek Jacobi afirmou ter "99,9 por cento de certeza" de que o verdadeiro autor das peças e dos Sonetos era Edward de Vere, o conde de Oxford (*Evening Standard*, 23 de abril de 2009). Sobre o livro de literatura juvenil de Elise Broach, ver *Shakespeare's Secret* (New York, 2005).

Sobre a alegação de que há uma conspiração em curso no meio shakespeariano ver, por exemplo, Charlton Ogburn, que escreve que "impedir o impensável deve ser a principal preocupação do Shakespeare Birthplace Trust", e acrescenta que a organização conta com um orçamento excelente, além de apoiadores como a National Endowment for the Humanities, além da Mellon e Guggenheim Foundations, que contribuem para a causa ortodoxa. Ele escreve ainda: "Também de grande importância, tenho certeza, é o investimento profissional, econômico e psicológico na ortodoxia shakespeariana, exercido por acadêmicos dos dois lados do oceano", e segue falando sobre os "elementos diabólicos" que tornam "extremamente difícil para tais autoridades se livrar de seus laços para com ele" (Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare*).

Sobre a descoberta do manuscrito de Cowell, ver "The First Baconian", de Allardyce Nicoll, *Times Literary Supplement*, 25 de fevereiro de 1932. William Jaggard observou que, numa carta em que conta ter estado na casa de Wilmot, em "Barton-on-the-Heath", Cowell diz que a localização da casa ficava a "nove quilômetros ao Norte de Stratford-on-Avon", quando, na verdade, fica a "vinte e cinco quilômetros ao Sul" (3 de março de 1932). O único outro esforço pregresso para examinar o manuscrito de Cowell do qual tenho notícia está descrito no relatório de Nathan Baca, e diz respeito a uma pesquisa não publicada de Daniel Wright sobre a suspeita de que o documento fosse uma falsificação, em *Shakespeare Matters 2* (Verão, 2003). Para mais sobre a coleção Durning-Lawrence, ver: de K. E. Attar, "Sir Edward Durning-Lawrence: A Baconian and His Books", *The Library 5* (Setembro, 2004), p. 294-315; de K. E. Attar, "From Private to Public: The Durning-Lawrence Library at the University of London", em *The Private Library*, vol. 10 (Outono, 2007), p. 137-156; e de Alexander Gordon, *Memoir of Lady Durning-Lawrence* (Privately printed, 1930). A falsificação (ou falsificações) claramente incorpora aspectos defendidos por Sidney Lee em "A New Study of *Love's Labour's Lost*", *Gentleman's Magazine* (Outubro, 1880). Para o recibo do pagamento feito pelo manuscrito de Cowell, ver Senate House Library, University of London, DLL/1/10, que contém uma meia página na qual está escrito: "Cowell M.S.S.£8 = 8 – 0 sra. Durning-Lawrence tem o recibo". A meia página não traz data ou qualquer informação sobre a origem do documento ou sobre quem o vendeu, nem do paradeiro desses outros documentos. Há um furo no topo da página que sugere que outra folha esteve afixada ali.

Sobre as primeiras alegações publicadas de que Shakespeare emprestava dinheiro ou que estocava grãos, ver, de R. B. Wheler, *History and Antiquities of Stratford-upon-Avon* (Stratford, 1806); e o vol. 1 de John Payne Collier, *The Works of William Shakespeare* (London, 1844). Sobre a carta de Richard Quiney a Shakespeare ver, de Alan Stewart, *Shakespeare's Letters* (Oxford, 2008).

Para mais sobre Serres, ver, de Olivia Wilmot Serres, *The Life of the Author of the Letters of Junius, the Rev. James Wilmot* (London, 1813); também o verbete sobre ela no *Dictionary of National Biography*; de Bram Stoker, *Famous Imposters* (London, 1910); e de Mary L. Pendered e Justinian Mallett, *Princess or Pretender? The Strange Story of Olivia Wilmot Serres* (London, 1939).

Shakespeare

Ireland

Para fatos sobre Shakespeare (e sobre os locais em que alguns dos documentos específicos sobre ele foram descobertos) ver, de Chambers, *William Shakespeare*; e, de Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life;* assim como *William Shakespeare: Records and Images*, também de Schoenbaum. Para uma visão geral sobre os primeiros diários e biografias modernos, ver, de William Matthews, *British Diaries: An Annotated Bibliography of British Diaries Written Between 1442 and 1942* (Berkeley, 1950); e, de Donald A. Stauffer, *English Biography before 1700* (Cambridge, Mass., 1930). Malone fez seu apelo sobre a procura por mais documentos de Shakespeare na *Gentleman's Magazine 65* (1795). Ver também, de sir James Prior, *Life of Edmond Malone, Editor of Shakespeare* (London, 1860).

A história de Ireland foi especialmente bem documentada. Baseei-me nos seguintes relatos contemporâneos: de Samuel Ireland, *Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Head and Seal of William Shakspeare* (London, 1796); de James Boaden, *A Letter to George Steevens, Esq Containing Critical Examination of the Papers of Shakespeare* (London, 1796); de Edmond Malone, *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellaneous Papers and Legal Instruments .... Attributed to Shakespeare* (London, 1796); de Samuel Ireland, *Mr. Ireland's Vindication of His Conduct, Respecting the Publication of the Supposed Shakspeare MSS* (London, 1796); de William-Henry Ireland, *An Authentic Account of the Shaksperian Manuscripts* (London, 1796); de Francis Webb, *Shakespeare's Manuscripts, in the Possession of Mr. Ireland, Examined* (London, 1796); de Samuel Ireland, *An Investigation of Mr. Malone's Claim to the Character of Scholar, or Critic, Being an Examination of His Inquiry into the Authenticity of the Shakspeare Manuscripts, & c., by Samuel Ireland* (London, 1797); de George Chalmers, *An Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers* (London, 1797); de George Chalmers, *A Supplemental Apology for the Believers in the Shakspeare-Papers* (London, 1799); de George Chalmers, *An Appendix to the Supplemental Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers Suppositious* (London, 1800); de William-Henry Ireland, *The Confessions of William Henry Ireland* (London, 1805); e de William-Henry Ireland, *Vortigern: An Historical Play with an Original Preface* (London, 1832).

Também usei os relatos modernos de: Clement M. Ingleby, *The Shakespeare Fabrications* (London, 1859); de Grebanier Bernard, *The Great Shakespeare Forgery* (New York, 1965); de S. Schoenbaum, "The Ireland Forgeries: An Unpublished Contemporary Account", em *Shakespeare and Others* (Washington DC, 1985), p. 144-53; de Jeffrey Kahan, o excelente *Reforging Shakespeare: The Story of a Theatrical Scandal* (London, 1998); de Paul Baines, *The House of Forgery in Eighteenth-Century Britain* (Brookfield, Vt., 1999); de Patricia Pierce, *The Great Shakespeare Fraud: The Strange, True Story of William-Henry Ireland* (Phoenix Mill, 2004); e de Tom Lockwood, "Manuscript, Print and the Authentic Shakespeare: The Ireland Forgeries Again", *Shakespeare Survey* 59 (Cambridge, 2006), p. 108-23. Enfim, para saber como se pareciam o pequeno número de peças manuscritas da época de Shakespeare que sobreviveram, ver, de William Long, "Precious Few: English Manuscript Playbooks", em *A Companion to Shakespeare*, ed. David Scott Kastan (Oxford, 1999), p. 41-33; e, de Grace Ioppolo, *Dramatists and Their Manuscripts in the Age of Shakespeare, Jonson, Middleton and Heywood* (London, 2006).

Shakespeare Endeusado

Para saber a respeito das performances divinificantes do Drury Lane, ver, de Richard Fitzpatrick, *The Occasional Prologue Written by the Rt Hon Major General Fizpatrick, and Spoken by Mr. Kemble, on Opening the Theatre Royal, Drury Lane, with Shakespeare's Macbeth, Monday, April 21st. 1794* (London, 1794). Ver também o vol. 1 da *Biographia Dramatica*, ed. David Erskine Baker, Isaac Reed e Stephen Jones, 3 vols. (London, 1812); e *The London Stage 1660-1800*, Parte 5, ed. Charles Beecher Hogan (Carbondale, 1968). Sobre a deificação de Shakespeare em geral ver: de Robert Witbeck Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatary 1766-1799* (Chapel Hill, 1931); de Péter Dávidházi, *The Romantic Cult of Shakespeare* (Houndmills, 1998), de Charles Laporte, "The Bard, the Bible, and the Victorian Shakespeare Question", em *English Literary History* 74 (2007), p. 609-28; e, de Marcia Pointon, "National Identity and the Afterlife of Shakespeare's Portraits", em *Searching for Shakespeare*, ed. Tarnya Cooper (London, 2006). As observações de Dryden sobre Shakespeare ser divino podem ser encontradas em *Aureng-Zebe* (1676), *The Tempest, or The Enchanted Island* (1670) e em *All for Love* (1678). Sobre Voltaire, ver, de Thomas R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire* (London, 1902). Para um relato sobre a deificação de Shakespeare nas artes visuais, ver, de William L. Pressly, *The Artist the Original Genius: Shakespeare's 'Fine Frenzy' in Late-Eighteenth-Century British Art* (Newark, 2007).

A literatura sobre Garrick e o Jubileu é considerável. Confiei nos relatos de: Christian Deelman, *Shakespeare The Great Jubilee* (New York, 1964); Johanne M. Stochholm, *Garrick's Folly, the Shakespeare Jubilee of 1769 at Stratford and Drury Lane* (London, 1964); Martha W. England, *Garrick's Jubilee* (Columbus, Ohio, 1964); Halliday, *Cult of Shakespeare;* e Vanessa Cunningham, *Shakespeare and Garrick* (Cambridge, 2008). Usei uma citação de Samuel Foote de *Letter... to the Reverend Author of the Remarks, Critical and Christian* (London, 1760).

Sobre o surgimento dos primeiros *experts* em Shakespeare, ver: de Simon Jarvis, *Scholars and Gentlemen: Shakespearian Textual Criticism and Representations of Scholarly Labour, 1725-1765* (Oxford, 1995); de Peter Seary, *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare* (Oxford, 1990); de Marcus Walsh, *Shakespeare, Milton, and Eighteenth-Century Literary Editing* (Cambridge, 1997); de Arthur Sherbo, *The Birth of Shakespeare Studies* (Michigan, 1986); de Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830* (Oxford, 1989); de Michael Dobson, *The Making of the National Poet* (Oxford, 1992); e, de Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare*.

“Como um marido enganado”

A melhor biografia sobre Malone é a de Peter Martin, *Edmond Malone, Shakespearean Scholar* (Cambridge, 1995). Sobre as tentativas de Malone de estabelecer a cronologia das peças, ver seu “Attempt to Ascertain the Order in Which the Plays of Shakespeare Were Written” (London, 1778); ver também “The Second Appendix to Mr. Malone’s Supplement” (London, 1783) e “Mr. Malone’s Preface”, citados em *The Plays of William Shakespeare*, ed. Samuel Johnson e George Steevens, 4° ed. (London, 1793). Margreta de Grazia escreveu sobre Malone em *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authority and the 1790 Apparatus* (Oxford, 1991). As anotações de William Oldys, que Malone consultou, podem ser encontradas na British Library, Add MSS 22959. Sobre a mudança para “melhor cama marrom”, ver o relato de Malone no vol. 1 da edição de 1793 de Johnson e Steevens, no qual escreve: “que o sr. Theobald e outros editores modernos mais caridosos com a sra. Shakespeare, publicaram ao invés dessas palavras, … melhor cama marrom”. Ver também, de Kenneth Gross, *Shylock is Shakespeare* (Chicago, 2006).

Sobre as biografias literárias interminadas ou perdidas de Heywood no começo do século dezessete, ver o vol. 2 de *The Plays and Poems of William Shakespeare* (London, 1821) ed. Edmond Malone, em que Malone cita a observação de Heywood em *Hierarchy of Blessed Angels* (1635), na qual promete entregar a obra mais de vinte anos depois que Richard Brathwaite mencionou pela primeira vez, em 1614, que seu “sensato amigo, mestre Thomas Heywood, decidiu fazer com as próprias mãos uma descrição geral, embora resumida, de todos os poetas”. Para a ascensão da biografia literária na Inglaterra do século XVIII, ver, além da *Biographia Britannica*: *Lives of the Most Eminent Persons Who have Flourished in Great Britain and Ireland, 7 vols.* (London, 1747-1766), a impressionante introdução de Roger Lonsdale à edição de Samuel Johnson, *The Lives of the Most Eminent English Poets*, 4 vols. (Oxford, 2006). Sobre o inventário que faltava no testamento de Shakespeare, ver, de J. O. Halliwell-Phillipps, *Outlines of the Life of Shakespeare*, 3° ed. (London, 1883), p. 235 ff. A citação de Capell foi tirada de “Mr. Capell’s Introduction” em *The Plays of William Shakespeare*, ed. Johnson e Steevens.

"Com essa chave"

Sobre as leituras autobiográficas dos Sonetos citadas no livro, ver *The New Variorum Edition of Shakespeare: The Sonnets*, ed. Hyder Edward Rollins, 2 vols. (Philadelphia, 1944). Sobre Wordsworth, em particular, ver *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Early Years 1787-1805*, ed. Ernest De Selincourt, rev. Chester L. Shaver (Oxford, 1967). Cito a partir de Anna Jameson em seu *The Loves of the Poets*, 2 vols. (London, 1829). Sobre Keats, ver *The Letters of John Keats*, 1814-21, ed. Hyder Edward Rollins, 2 vols. (Cambridge, MA., 1958). Sobre Coleridge, ver *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, ed. H. N. Coleridge, 2 vols. (London, 1835); de Samuel Taylor Coleridge, *Lectures 1808-1819 on Literature*, ed. R. A. Foakes, 2 vols. (Princeton, 1987); e, de Samuel T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, 2 vols. (London, 1960). O relato de Gary Taylor sobre a virada autobiográfica em *Reinventing Shakespeare* foi especialmente útil. Para uma posição contrária à onda de ver Shakespeare por meio de sua obra, ver, de C. J. Sisson, "The Mythical Sorrows of Shakespeare", em *Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, Proceedings of the British Academy* 20 (1934).

Sobre as primeiras reações à teoria da colaboração, ver, de Edward Ravenscroft, *Titus Andronicus* (London, 1687). Sobre Theobold, Hanmer e outros editores que consideraram ou não as peças de Shakespeare colaborativas, ver, de Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatary*; ver também o prefácio de Alexander Pope, presente no vol. 1 de *The Plays of William Shakespeare*, ed. Johnson e Steeven; de Edmond Malone, *A Dissertation on the Three Parts of King Henry VI Tending to Show That Those Plays Were Not Written Originally by Shakspeare* (London, 1787); de Henry Tyrrell, *The Doubtful Plays of Shakespere* (London, 1851); e de Joseph C. Hart, *The Romance of Yachting* (New York, 1848).

Agiota e Comerciante de Malte

Para as informações biográficas sobre Shakespeare que vieram à tona no século XIX, ver Schoenbaum, Chambers e Wheler. A respeito das descobertas de Collier, ver, de J. Payne Collier, *Reasons for a New Edition of Shakespeare's Works* (London, 1841); o ensaio biográfico de Collier no vol. 1 de sua edição *The Works of William Shakespeare* (London, 1844); e o magistral estudo de Arthur Freeman e Janet Ing Freeman, *John Payne Collier: Scholarship and Forgery in the Nineteenth Century, 2 vols.* (New Haven, 2004). Joseph Hunter publicou sua descoberta no vol.1 de seu *New Illustrations of the Life, Studies, and Writings of Shakespeare*, 2 vols. (London, 1845). Sobre Halliwell-Phillips e suas descobertas, ver, de Halliwell-Phillipps, "Life of William Shakespeare", no vol. 1 de *Works of William Shakespeare* (London, 1853). Ver também, de Arthur e Janet Ing Freeman, "Did Halliwell Steal and Mutilate the First Quarto of Hamlet?", em *The Library* 2.4. (2001), pp. 349-63; assim como, de D.A. Winstanley, "Halliwell-Phillips and Trinity College Library", *The Library* 5.2. (1948), pp. 250-82. Para a defesa de Halliwell-Phillips, ver, de Marvin Spevack, *James Orchard Halliwell-Phillipps: The Life and Works of the Shakespearean Scholar and Bookman* (London, 2001). Sobre as opiniões defendidas por Halliwell-Phillipps e Dyce de que Shakespeare cuidava atentamente de seus negócios, ver, de Halliwell-Phillipps, "Life of William Shakespeare", em *Works of William Shakespeare*; e, de Dyce, "Some Account of the Life of Shakespeare", em *Works of William Shakespeare* (London, 1857). O ensaio "Who Wrote Shakespeare?" apareceu anonimamente no *Chambers's Edinburgh Journal* 449 (Agosto, 1852), p. 87-89.

Homero, Jesus e a Alta Crítica

Para um panorama detalhado sobre a questão da autoria de Homero ver: de J. A. Davison, "The Homeric Question", em *A Companion to Homer*, ed. Alan J. B. Wace e Frank H. Stubbings (London, 1962), p. 234-65; ver também, de Martin West, "The Invention of Homer", *Classical Quarterly* 49.2 (1999), p. 364-82. A opinião de Emerson sobre Wolf é citada a partir de *Emerson at Home and Abroad* (London, 1883), de Moncure Daniel Conway. Ver também, de Robert Wood, *Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London, 1775); e, de Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735).

Para uma excelente edição de Wolf, ver, de F. A. Wolf, *Prolegomena to Homer*, traduzido para o inglês e com notas de Anthony Grafton, Glenn W. Most e James E. G. Zetzel (Princeton, 1985). Devo muito ao "Prolegomenon to Friedrich August Wolf", de Anthony Grafton, no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 44* (1981), p. 101-29. Para contra-argumentações, nos séculos XIX e XX, a Wolf, ver, além do romance de Disraeli, de Samuel Butler, *The authoress of the Odyssey* (London, 1897); os ensaios de De Quincey in vol. 13 de *The Works of Thomas de Quincey*, ed. Grevel Lindop e John Whale (London, 2001); de Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, ed. Margaret Reynolds (New York, 1996), citada em "The Bard, the Bible, and the Victorian Shakespeare Question", de Laporte; e a introdução e tradução de E. V. Rieu para a *Ilíada* (Harmondsworth, 1950).

Sobre Strauss e *Life of Jesus* ver, de David Friedrich Strauss, *The Life of Jesus*, 3 vols., [Trad. George Eliot] (London, 1846); de Richard S. Cromwell, *David Friedrich Strauss and His place in Modern Thought* (Fair Lawn, New Jersey, 1974); de Harris e Horton, *David Friedrich Strauss and His Theology* (Cambridge, 1973). H. Bellyse Baildon discute a Alta Crítica na introdução de sua edição de *Titus Andronicus* (London, 1904); e Robertson fala a respeito em *The Baconian Heresy* (New York, 1913). Sobre Shakespeare como um ser divino, ver, de Josh Marsh, *Word Crimes: Blasphemy, Culture, and Literature in Nineteenth-Century England* (Chicago, 1998); e, de Selkirk, *Bible Truths* (London, 1862). Sobre Carlyle, ver, de Adrian Poole, *Shakespeare and the Victorians* (London, 2004). A citação de Arnold vem de *Matthew Arnold*, ed. Robert H. Super e Miriam Allot (Oxford, 1986); e George Gilfillan de "The Shakespeare Lecture", em *The Third Gallery of Portraits* (New York, 1855). Devo a Laporte por essa referência. Até onde sei Gary Taylor, em *Reinventing Shakespeare*, é o único estudioso de Shakespeare a mencionar Samuel Mosheim Schmucker, e fico grato que essa obra tenha me chamado a atenção para *The Errors of Modern Infidelity Illustrated and Refuted* (Philadelphia, 1848), reeditado (sem mudanças, exceto pelo título) como *Historic Doubts Respecting Shakespeare: Illustrating Infidel Objections against the Bible* (Philadelphia, 1853), a partir do qual fiz citações.

BACON

Delia Bacon

As observações das Beecher a respeito de Delia Bacon foram citadas a partir de Martha Bacon, "The Parson and the bluestocking", em *The Puritan Promenade* (Boston, 1964). A descrição maravilhada feita por um admirador de Delia foi oferecida por Sarah Edwards Henshaw. Ver também, de Theodore Bacon, *Delia Bacon: A Biographical Sketch* (Boston, 1888); assim como o artigo de Henshaw (sob pseudônimo Sydney E. Holmes) que apareceu no *Chicago Advance*, 26 de dezembro 1867. É também Henshaw a fonte para o estilo de Delia dar aulas, em seu "Delia Bacon as a Teacher of Shakespeare", em *Shakespearean 5* (Fevereiro, 1888). O poder de Bacon enquanto conferencista é descrito em cartas de seus alunos que apareceram no *New York Herald*, em 21 de dezembro de 1852. Para outros fatos sobre a formação de Delia, ver a biografia padrão de Vivian C. Hopkins, *Prodigal Puritan: A Life of Delia Bacon* (Cambridge, Mass., 1959). Ver também, de Nina Baym, o excelente "Delia Bacon, History's Odd Woman Out", *The New England Quarterly 69* (1996), p. 223-249. Para mais sobre sua aproximação com Ellen Tree, ver, de Charles H. Shattuck, *Shakespeare on the American Stage* (Washington DC, 1976); e, de Joy Harriman Reilly, o excelente ensaio, "Miss Ellen Tree (1805-1880), Actress and Wife to Charles Kean" (Columbus, Ohio, 1979). As cartas são citadas a partir da edição de Hopkins – exceto aquelas citadas especificamente a partir da correspondência de Delia que sobreviveu e está disponível na Folger Library.

As citações de Bacon sobre sua peça foram tiradas de seu prefácio para *The Bride of Fort Edward, Founded on an Incident of the Revolution* (New York, 1839). Para saber mais sobre as primeiras dramaturgas americanas, ver *Plays by Early American Women*, 1775-1850, ed. Amelia Howe Kritzer (Ann Arbor, 1995); e *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, ed. Brenda Murphy (Cambridge, 1999). O desapontamento de Bacon com as peças encenadas de Shakespeare foi registrado por Henshaw, que se lembra de Delia ter declarado "'é impossível representar Shakespeare no palco de forma satisfatória', ela teria dito. 'Nada pode se comparar à imaginação'". Para mais sobre Poe e Bacon, ver *Collected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. Burton R. Pollin, 2 vols. (New York, 1985). Bacon parece ter pensado sobre a autoria de Shakespeare desde muito cedo – se é que sua carta de 1854 a Charles Butler não exagera: "Faz mais de dez anos que esse assunto pesa sobre mim".

Gary Taylor aponta, em seu *Reinventing Shakespeare,* que foi apenas em 1865 que Harvard incluiu como exigência curricular "ler inglês em voz alta". Outra década se passaria até que se estabelecesse a exigência de compreensão de textos literários, inclusive de Shakespeare. A abordagem única de Bacon no ensino de Shakespeare é descrita por Henshaw e por outra aluna, Rebecca Taylor Hatch, em *Personal Reminiscences and Memorials* (New York, 1905). A visão de Bacon sobre as "massas ignorantes" é citada a partir de seu *The Philosophy of the Plays of Shakspeare Unfolded* (London and Boston, 1857). A única vez em que Delia expressou a ideia de que Francis Bacon poderia ter algum parentesco consigo foi em outubro de 1857, depois de ter publicado suas últimas palavras sobre a questão da controvérsia, e depois de estar bastante doente. Ver a carta escrita por Mary Mitchell – uma cientista que visitou Bacon em Stratford – a Hopkins, na qual, na tentativa de convencer a família de Delia a buscá-la na Inglaterra, mencionou a "alegação do parentesco com Francis Bacon".

Sobre a reputação de Francis Bacon, ver, de Graham Rees, "Novum Organum and the Texts of 1620: fluctuating Fortunes", em *The Instauratio Magna Part II: Novum Organum and Associated Text,* eds. Rees e Maria Wakely, The Oxford Francis Bacon, vol. 11 (Oxford, 2004); de Charles Webster, "The Origins of the Royal Society", *History of Science 6* (1967); e, de Richard Yeo, o excelente "An Idol of the Market-Place: Baconianism in Nineteenth Century Britain", *History of Science 23* (1985). Para Emerson e Francis Bacon, ver, de Vivian C. Hopkins, "Emerson and Bacon", *American Literature 29* (1958), assim como *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, ed. Stephen E. Whicher e Robert E. Spiller (Cambridge, Mass., 1959). Sobre a recepção a Bacon na América, ver, de Theodore Dwight Bozeman, *Protestants in an Age of Science: The Baconian Ideal and Antebellum American Religious Thought* (Chapel Hill, 1977); assim como, de George H. Daniels, *American Science Age of Jackson* (New York, 1968). Sobre as obras perdidas de Francis Bacon, ver, por exemplo, de Byron Steel [pseud. Francis é Steegmuller], *Sir Francis Bacon: The First Modern Mind* (Garden City, New York, 1930).

O livro de MacWhorter foi resenhado no *The Christian Examiner 52* (Março, 1857), que descartou seu argumento, comparando-o a uma "teia de aranha". Para detalhes sobre o processo contra MacWhorter, ver, de Catherine E. Beecher, *Truth Stranger Than Fiction* (Boston, 1850). Para mais sobre o período no qual viveu Delia Bacon ver, além de Hopkins, de Eliza Rotch Farrar Ware, *Recollections of Seventy Years* (Boston, 1866); de Caroline Dall, *What We Really Know about Shakespeare* (Boston, 1886); de Bruce A. Rhonda, *Letters of Elizabeth Palmer Peabody* (Middletown, Connecticut, 1984); e, de Helen R. Deese, "A New England Woman's Network: Elizabeth Palmer Peabody, Caroline Healey Dall, and Delia S. Bacon", *Legacy 8* (1992), p. 77-91, assim como *Daughter of Boston: The Extraordinary Diary of a Nineteenth-Century Woman, Caroline Healey Dall*, ed. Deese (Boston, 2005). Ver ainda, de Nancy Glazener, "Print Culture to an Archive of Dissent: Or, Delia Bacon and the Case of the Missing Hamlet", em *American Literary History 19* (2007), p. 329-49; e, de Zachary Lesser, "Mystic Ciphers: Shakespeare and Intelligent Design: A Response to Nancy Glazener", *American Literary History 19* (2007), p. 350-56.

Notebooks, de Hawthorne, é uma fonte valiosa de informações sobre Delia Bacon e sua questão da autoria; ver, *Nathaniel Hawthorne, The English Notebooks*, 1856-1860, ed. Thomas e Bill Woodson Ellis (Columbus, Ohio, 1997). Também suas cartas são fonte importante: *Nathaniel Hawthorne, The Letters, 1853-1856* e *The Letters, 1857-1864,* ambos livros editados por Thomas Woodson, James A. Rubino, L. Neal Smith, Norman Holmes e Pearson (Columbus, Ohio, 1987). Ver também o prefácio de Hawthorne para *The Philosophy of the Plays of Shakspeare Unfolded*, de Delia Bacon.

Citei a visão de Leonard Bacon a respeito das raízes políticas dos Estados Unidos a partir de seu *Discourse on the The Early Constitutional History of Connecticut* (Hartford, Conn., 1843). Ver também seu ensaio "The Proper Character and Functions of American Literature", *American Biblical Repository, ns 3* (Janeiro, 1840), assim como, de Hugh Davis, *Leonard Bacon: New England Reformer and antislavery Moderate* (Baton Rouge, 1998). Devo a Nina Baym o argumento de que: "A descoberta de Bacon, que deslocava o republicanismo dos burgueses Puritanos para os aristocratas da Igreja da Inglaterra, privava os calvinistas da Nova Inglaterra das alegações históricas sobre suas origens e, na verdade, lançava um olhar menos arrogante sobre o excepcionalismo americano" ("Delia Bacon: Hawthorne's Last Heroine", Nathaniel Hawthorne Review 20 [1994], p. 1-9).

Para saber mais sobre o interesse de Emerson por Delia Bacon ver, além de Hopkins, de Theodore Bacon, *Delia Bacon: A Biographical Sketch*. A admiração de Emerson por Delia Bacon é citada a partir de Helen R. Deese, em "Two Unpublished Emerson Letters: To George P. Putnam on Delia and Bacon to George B. Loring", em *Essex Institute Historical Collections 122* (1986). Sobre Emerson e Shakespeare, ver, de Sanford E. Marovitz, "Emerson's Shakespeare: From Scorn to Apotheosis", em *Emerson Centenary Essays*, ed. Joel Myerson (Carbondale, Illinois, 1982), p. 122-55; assim como, de Ralph Waldo Emerson, "Shakspeare, or the Poet", em *Representative Men: Seven Lectures, in The Collected Works of Ralph Waldo Emerson, vol. 4*, com notas introdutórias de Wallace E. Williams, ed. Douglas Emory Wilson (Cambridge, MA., 1987); e em *Early Lectures of Emerson*, ed. Stephen E. Whicher e Robert E. Spiller (Cambridge, Mass., 1959).

Sobre o período que Delia Bacon passou na Inglaterra, ver a biografia de Hopkins. A resposta de Carlyle é citada no ensaio de Laporte e Whitman, *November Boughs*, em *The Works of Walt Whitman*, ed. Malcolm Cowley, 2 vols. (New York, 1948). Theodore Bacon cita, na carta de Carlyle a Emerson em 8 de abril de 1854, que "a senhorita Bacon trabalhou em sua questão sobre Shakespeare nas profundezas de sua própria mente, desdenhosa, aparentemente, ou desinteressada ou descuidada, de todas as provas presentes nos museus ou arquivos". "Hawthorne registrou, depois de visitar Delia Bacon na Inglaterra, que 'sua biblioteca de trabalho era restrita a livros que tinham algo a ver com sua teoria shakesperiana' [...] A *History of the World*, de Raleigh, um volume de Montaigne e um das peças de Shakespeare" (ver *English Notebooks*).

Para o ensaio pioneiro e anônimo de Delia Bacon, ver "William Shakespeare and His Plays, An Enquiry Concerning Them", *Putnam's Monthly 7* (1856), republicado em *Americans on Shakespeare, 1776-1914*, ed. Peter Rowlands (Aldershot, 1999). Sobre Richard Grant White, ver seu "The Bacon-Shakespeare Craze", *The Atlantic Monthly 51* (Abril, 1883); e seu *Memoirs of the Life of William Shakespeare* (Boston, 1865).

A história sobre Meigs apareceu na *Baconiana 6* (Julho, 1908), p. 148-49. Sobre William Henry Smith, ver seu *Was Lord Bacon the Author of Shakespeare's Plays: A Letter to Lord Ellesmere* (London, 1856); assim como seu *Bacon and Shakespeare: An Inquiry Touching Players, Playhouses, and Play-writers in the Days of Elizabeth* (London, 1857). Ver, de William Henry Smith, *Bacon and Shakespeare. William Shakespeare: His Position Regards to the Plays, etc…* (London, 1884).

Nathaniel Hawthorne tentou acalmar Delia em relação a possíveis rivais em sua carta de 12 de maio de 1856. Para saber mais a respeito, ver: de John Alden, "Hawthorne and William Henry Smith", *Book Collector 5* (1956). Hawthorne, ainda mais do que Emerson e Carlyle, foi fascinado por Delia Bacon e, embora também não acreditasse em sua teoria, fez mais do que qualquer outra pessoa para ajudá-la a publicar seu livro (achou um editor e cobriu os custos da publicação com verba de seu próprio bolso, e ainda cedeu ao pedido do editor de escrever um prefácio para a obra). Bacon teve muito a agradecer a Hawthorne, embora em sua crescente paranoia e instabilidade mental tenha, em algum ponto, se voltado contra ele também. Ver, de Robert Cantwell, "Hawthorne and Delia Bacon", *American Quarterly 1* (1949), p. 343-60; e, de James Wallace, "Hawthorne and the Scribbling Woman Reconsidered", *American Literature 62* (1990), p. 201-222.

Para as alternativas de títulos à obra de Delia Bacon, ver a carta eviada por ela, em julho de 1855, aos editores americanos, Phillips e Sampson (Folger MS. Yc64). O ensaio de Hawthorne, "Recollections of a Gifted Woman", apareceu pela primeira vez na *Atlantic Monthly 11* (1863) e foi republicado em *Americans on Shakespeare*. Theodore Bacon cita, na carta de Delia Bacon a Hawthorne em outubro de 1856, que "os arquivos secretos de sua sociedade filosófica estão enterrados em algum lugar, talvez em mais de um lugar. As evidências apontam fortemente para esse caminho, apontam para um túmulo – o túmulo de lorde Bacon poderia esclarecer muita coisa, eu acho". Sabemos dos planos de Delia Bacon de abrir o túmulo de Shakespeare pela carta de Leonard ao dr. George Fayrer, em 8 de janeiro de 1858 (MS Folger Yc2599, number 119). O elogio póstumo feito por Emerson a Delia Bacon aparece em sua carta a Caroline Sturgis Tappan, em 13 de outubro de 1857, citada em Hopkins, e também em uma carta que Emerson escreveu pouco depois a Caroline Healey Dall: "É muito trágico que habilidades tão extraordinárias tenham se tornado inacessíveis por conta de um desiquilíbrio e pelo desejo de ter o que as pessoas comuns têm.

Se fosse possível suprimir a mulher em sofrimento por trás disso tudo, seu livro seria um banquete literário. Há mais habilidade intelectual, e do tipo raro, contida nele que em um punhado de obras de sucesso". Para o duro julgamento feito por Schoenbaum, ver especialmente a edição de 1970 de *Shakespeare's Lives*. Ver também, de Delia Bacon, "The author's apology and claim", citada nesse livro, Folger MS Yc2599, number 311. Para saber mais sobre o apelo internacional do movimento baconiano, ver, de R. W. Churchill, *Shakespeare and His Betters*.

Mark Twain

Meu relato sobre os últimos anos de Twain foram retirados de: de Hamlin Hill, *Mark Twain, God's Fool* (New York, 1973); de William R. Macnaughton, *Mark Twain's Last Years as a Writer* (Columbia, Missouri, 1979); e, de Karen Lystra, *Dangerous Intimacy: The Untold Story of Mark Twain's Final Years* (Berkeley, 2004). Ver também, *Mark Twain's Autobiography*, ed. Albert Bigelow Paine, 2 vols. (New York, 1924); *Mark Twain's Own Autobiography*, ed. Michael J. Kiskis (Madison, 1990); de John Lauber, *The Making of Mark Twain* (New York, 1985); *The Autobiography of Mark Twain*, ed. Charles Neider (New York, 1959); e, de Justin Kaplan, *Mr. Clemens and Mark Twain: A Biography* (New York, 1966).

Sobre a ascensão da autobiografia, ver *Mark Twain - Howells Letters: The Correspondence of Samuel L. Clemens and William D. Howells, 1872-1910*, ed. Henry Nash Smith and William M. Gibson, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1960); de Robert Folkenflik, "Introduction: The Institution of Autobiography", em *The Culture of Autobiography*, ed. Folkenflik (Stanford, 1993); de Loren Glass, "Trademark Twain", em *American Literary History 13* (2001), p. 671-93; e, de Lauren Glass, *Authors Inc.: Literary Celebrity in the Modern United States, 1880-1980* (New York, 2004). Louis Kaplan, que pioneiramente tentou tabular as autobiografias em *A Bibliography of American Autobiographies* (Madison, 1961), contou mais de 6.300 até 1945. Ver também *American Autobiography 1945-1980*, ed. Mary Louise Briscoe (Madison, 1982); e, de Robert F. Sayre, "The Proper Study: autobiographies in American Studies", na *American Quarterly 29* (1977), p. 241-62. Ver também, de Allon White, *The Uses of Obscurity: The Fiction of Early Modernism* (London, 1981). Cito Conrad a partir de *Some Reminiscences* (London, 1912). Sobre os elementos autobiográficos na ficção de Twain, ver, de Michael Kiskis, *Mark Twain's Own Autobiography*, na qual aparece uma carta que Twain escreveu a Kate Staples em 1886. Twain falou ainda mais sobre o assunto dois anos mais tarde numa nota para *Mark Twain's Library of Humor*, em que observa (em terceira pessoa) que seu "último livro, *A Viagem dos Inocentes*, é resultado de sua experiência e de seu senso de observação" e também que "seu próximo livro continua a história de sua vida", citado no ensaio de Alan Gribben ao qual devo muito, "Autobiography of the Property: Mark Twain and His Legend", em *The Mythologizing of Mark Twain*, ed. Sara DeSaussure Davis e Philip D. Beidler (Alabama, 1984). Ver também a carta de Twain a uma pessoa não identificada, em 1891, na qual escreve: "O mais valioso capital para a construção de um romance é a experiência pessoal, e é preciso estar bem equipado nesse quesito", *Mark Twain's Letters*, ed . Albert Bigelow Paine (New York, 1917).

Meu relato sobre a aventura de Riley se baseia no que Isabel Lyon reportou sobre a composição dos romances de Twain, texto disponível na Berg Collection da New York Public Library: "(Clemens), MB" Isabel Lyon, "Holograph notes on books by S. L. Clemens". Ver também a correspondência disponível na Berg, "Clemens, S. L. A. L. S. to J. H. Riley", 9 de outubro de 1870. Uma versão alternativa para a morte de Riley aparece na correspondência de Twain a Bliss, a quem escreveu, em 15 de maio de 1872, que "o câncer rapidamente tomou conta de sua vitalidade e ele não viverá muito mais tempo. Nove médicos tentaram colocar as mãos nele, mas o câncer venceu a todos" (*Mark Twain's Letters to His Publishers*, Ed. Hamlin Hill, Berkeley, 1967).

Para as alusões de Twain a *A Tempestade*, ver, por exemplo, seu "Memorable Midnight Experience", em *Mark Twain, The Complete Works* (New York, 1923). Quanto a Twain se ver como um clássico, ver, de Samuel Moffet, "Mark Twain: A Biographical Sketch", *McClure's Magazine 13* (Outubro, 1899), p. 523-29, texto que, mais tarde, apareceu como prefácio a sua antologia. Para o talento de Twain à autopromoção ver, além do ensaio de Gribben, de Louis J. Budd, "A 'Talent for posturing: The Achievement of Mark Twain's Public posturing", em *The Mythologizing of Mark Twain*; de Justin Kaplan, *Mr. Clemens and Mark Twain*; e, de R. Kent Rasmussen e Mark Dawidziak, "Mark Twain on the Screen", em *A Companion to Mark Twain*, ed. Peter Messent and Louis J. Budd (Oxford, 2005).

O melhor relato sobre a vida de Keller pode ser encontrado no livro de Joseph P. Lash, *Helen and Teacher: The Story of Helen Keller and Anne Sullivan Macy* (New York, 1980). Ver também sua obra de memórias *Midstream: My Later Life* (New York, 1929). A resenha de Kittredge foi veiculada na *The Nation 75* (1902), p. 268-70. Embora a resenha tenha sido publicada de forma anônima, Kittredge a reclamou como sendo sua: ver, de James Thorpe, *A Bibliography of the Writings of George Lyman Kittredge* (Cambridge, Mass., 1948). O relato de Keller sobre seu crescente ceticismo em relação à autoria de Shakespeare aparece em seu praticamente desconhecido e inédito manuscrito, "Francis Bacon", em Helen Keller Archives, American Foundation for the Blind, box 223, folder 9. A resenha feita por Keller sobre o livro de Greenwood apareceu na *The Matlida Ziegler Magazine for the Blind*, citada na *Baconiana 7* (Janeiro, 1909). Meu relato da visita feita por Keller, Anne Sullivan Macy e William Macy a Twain em Stormfield se baseia fortemente nas memórias de Elizabeth Lyon em seu "Holograph notes on books by S. L. Clemens" (In the Berg Collection, New York Public Library). Ver, de William Stone Booth, *Some Acrostic Signatures of Francis Bacon* (Boston, 1909).

Sobre como *The Testament of Love* alterou as biografias de Chaucer, ver, por exemplo, de William Godwin, *Life of Geoffrey Chaucer* (London, 1803). Ver também: de Walter W. Skeat, *Chaucerian and Other Pieces* (Oxford, 1897), *Thomas Usk, The*

Testament of Love, ed Allen R. Shoaf (Kalamazoo, Michigan, 1998); e, de Paul Strohm, "Politics and Poetics: Usk and Chaucer in the 1380s", em *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530* , ed. Lee Patterson (Berkeley, 1990), p. 83-112.

Caçadores de Cifras

Para saber mais sobre as grandes experanças que os baconianos alimentaram em relação a quebrar o código que levaria aos manuscritos perdidos, ver, por exemplo, "The Goal in Sight", *Baconiana 7* (Julho, 1909); também na *New Shakespearean 9* (1910). Para um fascinante relato sobre a relação entre os códigos e a literatura, ver, de Shawn James Rosenheim, *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet* (Baltimore, 1997). Ver também, de David Kahn, *The Codebreakers: The Story of Secret Writing* (New York, 1996).

As entradas do diário de Donnelly de 23 de setembro de 1882 são citadas a partir da obra de Martin Ridge, *Ignatius Donnelly: The Portrait of a Politician* (Chicago, 1962). Ver também, vol.1 de *Mark Twain's Notebooks and Journals*, ed. Frederick Anderson, Michael B. Frank and Kenneth M. Sanderson (Berkeley, 1975); assim como o vol. 3 de *Mark Twain's Notebooks and Journals*, ed. Robert Pack Browning, Michael B. Frank e Lin Salamo (Berkeley 1979). A lembrança de Twain a respeito do livro de Donnelly aparece em seu "Autobiographical Dictation, 11 January 1909", arquivado em Mark Twain Papers, na University of California, Berkeley. Ver, de Ignatius Donnelly, *The Great Cryptogram: Francis Bacon's Cipher in the So-Called Shakespeare Plays* (Chicago, 1888). Em relação à abordagem de Donnelly para quebrar o código de Shakespeare, ver também, de R. C. Churchill, *Shakespeare and His Betters*; assim como *The Donnelly's Cipher in the Plays and on the Tombstone* (Minneapolis, 1899). O livro definitivo sobre códigos e cifras é dos shakespearianos William F. Friedman e Elizebeth S. Friedman, *The Shakespearean Ciphers Examined* (New York, 1958).

Walt Whitman nomeou seu primeiro poema "Shakspere's Cipher", e depois que uma meia dúzia de periódicos se recusou a publicá-lo, o poema saiu pela revista *The Cosmopolitan* (Outubro, 1887). Para mais sobre Whitman e a questão da autoria de Shakespeare ver, vol. 3 de Horace Traubel, *With Walt Whitman in Camden* (New York, 1914). Ver também, *November Boughs* (1888), de Whitman, em que ele escreve: "Todos sabemos o quanto de *mythus* existe na questão de Shakespeare hoje em dia. Por baixo dos poucos fundamentos calcados em fatos, há certamente outras coisas obscuras e ardilosas, de grande importância – tentadoras e suspeitas –, sugerindo explicações que ninguém se atreve a apresentar por escrito", *The Works of Walt Whitman*, ed. Malcolm Lowry, vol. 2 (New York, 1948). Para saber sobre Twain e sua teoria sobre Milton ser o verdadeiro autor de *O Peregrino*, ver o vol. 3 de *Mark Twain's Notebooks and Journals*.

Para mais sobre Orville Ward Owen, ver, de Friedman e Friedman, *The Shakespearean Ciphers Examined*; assim como, de John Michell, *Eccentric Lives and Peculiar Notions* (London, 1984). Também fiz citações a partir de *Shakespeare's Lives*, de Schoenbaum. A New York Public Library tem um arquivo, a "Bacon Cipher Collection", que consiste em trinta caixas de materiais de Owen, Gallup e do Riverbank Laboratory. Ver também, de Kate H. Prescott, *Reminiscences of a Baconian* (np, 1949). E sobre as investigações de Gallup, ver, de Elizabeth Wells Gallup, *The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon*, Part 3 (Detroit, 1910). Os céticos ainda tentam decodificar o verdadeiro sentido por trás dos versos de Malvólio no Ato II de *Noite de Reis*. Ver, por exemplo, de Sundra G. Malcolm, "M.O.A.I. Unriddled: Anatomy of an Oxfordian Reading", em *Shakespeare Matters* (Outono, 2007), que leva a sério o anagrama oxfordiano e conclui que I.A.M.O pode ser lido como "I am Oxford" [Sou Oxford].

Para saber mais sobre os esforços frustrados de Helen Keller em publicar seu texto, ver sua carta a Gilder, arquivada na Henry E. Huntington Library, Francis Bacon Foundation / Arensberg Archive, Box 58, Folder for "Keller, Helen". Sobre a resposta do editor, ver
R. W. Gilder a Helen Keller, 20 de abril de 1909, na American Foundation for the Blind, Helen Keller Archives, Box 210, Folder 5. Ver também, de Lash, *Helen and Teacher*, sobre suas tentativas de escrever algo além de memórias. Para mais correspondências de Keller a respeito da questão da autoria, ver Helen Keller a R. W. Gilder, 9 de maio de 1909, American Foundation for the Blind, Helen Keller Archives, Box 210, folder 4. Ver, também, a carta de Helen Keller para William Stone Booth, 23 de maio 1909, Helen Keller Archives, American Foundation for the Blind, Box 48, folder 6. Para mais informações sobre a resposta de Twain sobre as cifras de Booth, ver o livro de memórias de Keller, *Midstream*.

Shakespeare Está Morto?

Para mais sobre a familiaridade de Twain com a obra de Shakespeare, ver, de Howard G. Baetzhold, *Mark Twain and John Bull: The British Connection* (Bloomington, Indiana, 1970); de Anthony J. Berret, *Mark Twain and Shakespeare: A Cultural Legacy* (Lanham, Maryland, 1993); de Thomas J. Richardson, "Is Shakespeare Dead? Mark Twain's Irreverent Question", em *Shakespeare and Southern Writers: A Study in Influence*, ed. Philip C. Kolin (Oxford, Mississippi, 1985), p. 63-82; de Joe Falocco, "Is Mark Twain Dead? Samuel Clemens and the Question of Shakespearean Authorship", *The Mark Twain Annual 2* (2004), p. 25-40; e, de Alan Gribben, *Mark Twain's Library: A Reconstruction*, 2 vols. (Boston, 1980). Ver também, de Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Walter Blair e Victor Fischer (Berkeley, 1988). Sobre sua opinião a respeito da falta de evidências em Stratford, ver o vol. 1 de *Mark Twain's Notebooks and Journals*. Para a paródia que Twain fez de *Júlio César*, ver *The Works of Mark Twain: Early Tales and Sketches*, vol. 2, 1864-1865, ed. Edgar Marquess Branch e Robert H. Hirst (Berkeley, 1981); e, sobre a peça burlesca de *Hamlet*, ver *Mark Twain's Satires and Burlesques*, ed. Franklin R. Rogers (Berkeley, 1967).

Sobre a forma como foi escrito *Is Shakespeare Dead?* ver, de Mark Twain, "Autobiographical Dictation, 11 January 1909", em Mark Twain Papers, Bancroft Library; de Berret, *Shakespeare and Mark Twain*; de Isabel Lyon, "Holograph notes on books by S. L. Clemens"; de Paine, *Mark Twain: A Biography*; e, de Mark Twain, *Is Shakespeare Dead? From My Autobiography* (New York, 1909). Twain reclamou com Macy que Booth não defendia bem sua causa. O escritor escreveu a Macy em 27 de março de 1909 dizendo ter encontrado problemas com os acrósticos e, ainda pior, o "leitor normal teria de desvendar dez acrósticos, sentiria-se derrotado e daria o veredito a quem quisesse ouvir: 'Os acrósticos não estão lá' – e não tentarão seguir adiante. Isso é uma pena, uma pena, uma pena! Com o acróstico já desvendado, o que é difícil ficaria fácil, mas não sem essa ajuda". (Helen Keller Archives, American Federation for the Blind, Box 50, Folder 12).

A descrição de Twain a respeito da formação de Tichborne, presente nas margens do livro de Greenwood, coincide em muitos pontos com seu pensamento sobre a educação e atributos do verdadeiro autor das peças de Shakespeare. Ver a cópia de Mark Twain do livro de George Greenwood, *The Shakespeare Problem Restated,* na Berg Collection, New York Public Library. Seus comentários sobre o julgamento de Tichborne aparecem em sua obra *Following the Equator* (New York, 1897). Para mais sobre o caso, ver, de Rohan McWilliam, *The Tichborne Claimant: A Victorian Sensation* (London, 2007).

Fiedler é citado em, de Susan Gillman, *Dark Twins: Imposture and Identity in Mark Twain's America* (Chicago, 1989). A visão de Twain sobre Keller e Sullivan pode ser encontrada em, de Nella Braddy, *Anne Sullivan Macy: The Story Behind Helen Keller* (Garden City, New York, 1933). Ver também, de Leslie A. Fiedler, "Afterword"; de Mark Twain, *1601*, e, também do autor, *Is Shakespeare Dead?,* ed. Shelley Fisher Fishkin (New York, 1996); ver também, de Gillman, *Dark Twins*, para saber mais sobre a visão de Twain sobre o assunto. A ideia de Twain de que a rainha Elizabeth fora um homem pode ser encontrada em, de Henry W. Fisher, *Abroad with Mark Twain and Eugene Field: Tales They Told to a Fellow Correspondent* (New York, 1922). As observações céticas em relação à autoria de Shakespeare por parte de Twain podem ser encontradas em seu exemplar do livro de Greenwood, *The Shakespeare Problem Restated*. Também podem interessar: "Shakespeare created nothing" e "What Is Man?", em *Mark Twain, Collected Tales, Sketches , Speeches, and Essays, 1891-1910*, ed. Louis J. Budd (New York, 1992).

Em *Pudd'nhead Wilson*, Twain colocou como prefácio o fascinante "A Whisper to the Reader" que fala diretamente sobre a necessidade do autor em conhecer a linguagem legal; ver, de Mark Twain, *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins* (1893-94, New York, 1922). Ver também, de Daniel J. Kornstein, "Mark Twain's Evidence: The Never-Ending Debate Riverboat", do "Symposium: Who Wrote Shakespeare? An evidentiary puzzle", na *Tennessee Law Review 72* (2004). Para mais sobre o plágio de Twain, ver *A Bibliography of the Works of Mark Twain*, de Merle Johnson (Folcroft, Pa., 1935). Ver também as cartas de Twain a Macy em 25 de fevereiro de 1909, Helen Keller Archives, American Foundation for the Blind, Box 50, Folder 12; também ver, de Michael Bristol, "Sir George Greenwood's Marginalia in the Folger Copy of Mark Twain's Is Shakespeare Dead?", *Shakespeare Quarterly 49* (1998), p. 411-16.

Sobre a publicação de *Is Shakespeare Dead?* e sobre as reações que se seguiram, ver, de Lyon, "Holograph notes"; de Hill, *Mark Twain, God's Fool*; de Fiedler, "Afterword"; de Alan Gribben, "Autobiography the Property"; de Justin Kaplan, *Mark Twain and His World* (New York, 1974); *Mark Twain: The Contemporary Reviews*, ed. Louis J. Budd (Cambridge, 1999); e, especialmente a resenha de Eugene H. Angert, "Is Mark Twain Dead?", na *The North American Review 190* (Setembro, 1909). Sou grato a William Sherman por ter compartilhado comigo a carta de Macy sobre "Shake and Bake": Macy para Walter Conrad Arensberg, 20 de outubro de 1926, Arensberg Francis Bacon Collection, Henry E. Huntington Library. Sobre o que sobrou dos caçadores de cifras, ver, de Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*; de Virginia M. Fellows, *The Shakespeare Code* (Gardiner, Montana, 2006); de Friedman e Friedman, *The Shakespeare Ciphers Examined;* e, sobre o trabalho militar de Friedman, *The Cryptographic Imagination,* de Rosenheim*;* de Ronald Clark, *The Man Who Broke Purple: The Life of the World's Greatest Cryptographer* (Boston, 1977). Para a defesa de Twain em relação a *Is Shakespeare Dead?* ver sua breve carta a M. B.

Colcord em maio de 1909, Folger MS. Y.c.545.

Henry James

Para saber mais sobre as instruções de James ao executor de seu testamento literário, ver, de Leon Edel, *Henry James: A Life* (New York, 1985). A referência a Peyster é encontrada em Churchill, *Shakespeare and His Betters*. A carta de William James a C. E. Norton, 4 de maio de 1902, é citada na *Shakespeare Fellowship Newsletter* (Setembro, 1953). Para as anotações de James a respeito da anedota que embasou "The Birthplace", ver, de Tony Tanner, "The Birthplace", in N. H. Reeves, *Henry James, The Shorter Fiction: Reassessments* (New York, 1997), p. 77-94. Para ter acesso à história publicada, ver, de Henry James, *The Altar of the Dead, The Beast in the Jungle, The Birthplace, and Other Tales* (New York, 1909).

Sobre a correspondência de James a respeito da autoria de Shakespeare, ver *Henry James: Selected Letters*, ed. Leon Edel (Cambridge, Mass., 1987); *Henry James: Letters. Volume IV, 1895-1916*, ed. Leon Edel (Cambridge, Mass., 1984); e *The Letters of Henry James*, ed. Percy Lubbock (New York, 1920). Sou grato a Pierre A. Walker e Greg W. Zacharias, editores de *The Complete Letters of Henry James,* por sua ajuda em providenciar cópias das cartas originais. Para o livro a que James está claramente se referindo, ver, de Thomas Ebenezer Webb, *The Mystery of William Shakespeare: A Summary of Evidence* (London, 1902).

Henry James não ignorava o trabalho dos caçadores de cifras, e um personagem de seu conto "The Figure in the Carpet" fala sobre a possibilidade de um autor enigmático: "Ele era como os maníacos que adotam teorias de asilo a respeito do caráter secreto de Shakespeare. A isso, respondeu que se fosse possível ouvir do próprio Shakespeare uma confissão sobre seu caráter enigmático, teria imediatamente a aceitado de bom grado" (Henry James, "The Figure in the Carpet", vol. 2 de *Henry James' Shorter Masterpieces*, ed. Peter Rawlings (Sussex, 1984). Sobre a visita de James ao local de seu nascimento, ver Henry James, em *The American Scene, in Collected Travel Writings: Great Britain and America*, ed. Richard Howard (New York, 1993). A fonte para muitas de minhas referências aqui, assim como para meu argumento, baseiam-se no esclarecedor debate proposto por Gordon McMullan a respeito de Henry James em *Shakespeare and the Idea of Late Writing* (Cambridge, 2007). Para as conversas de Orcutt com James, ver, de William Dana Orcutt, "Celebrities Off Parade: Henry James", editorial do *The Christian Science Monitor*, 23 de agosto de 1934. Para James e *A Tempestade*, ver sua introdução a *The Tempest in vol. 8 of The Complete Works of William Shakespeare*, ed. Sidney Lee (New York, 1907).

Para as leituras que James teria feito de Shakespeare, ver, de Nina Schwartz, "The Master Lesson: James Reading Shakespeare", *Henry James Review 12* (1991), p. 69-83; de William T. Stafford, "James Examines Shakespeare: Notes on the Nature of Genius", *PMLA 73* (1958), p. 123-28; de Neil Chilton, "Conceptions of a Beautiful Crisis: Henry James's Reading of The Tempest", *Henry James Review 26* (New York, 2005); de Lauren T. Cowdery, "Henry James and the 'Transcendent Adventure': The Search for the Self in the Introduction to The Tempest", *Henry James Review 3* (Inverno, 1982), p. 145-53; e, de Michael Millgate, *Testamentary Acts: Browning, Tennyson, James, Hardy* (Oxford, 1992). James foi convidado em novembro de 1915 por membros da British Academy a dar uma palestra na ocasião do terceiro centenário de Shakespeare. Mas na ocasião, James já estava muito doente para comparecer e respondeu – "seu gentil convite [...] chega tarde demais". Ele levaria para o túmulo seus pensamentos definitivos sobre o assunto (ver, de Philip Horne, *Henry James: A Life in Letters* [London, 1999]).

OXFORD

Freud

Ver, de See Smiley Blanton, *Diary of My Analysis with Sigmund Freud*, com as observações biográficas e comentários de Margaret Gray Blanton (New York, 1971). Para sua correspondência com Freud, ver *Margaret Gray Blanton Papers,* na Wisconsin Historical Society, Madison, Wisconsin, Mss 93, Box 13, folder 2. Ver também a Margaret Gray Blanton and Smiley Collection, MS-0739, na University of Tennessee, Special Collections Library, Knoxville, Tennessee. O breve obituário de Brunswick foi publicado em *Shakespeare Fellowship Quarterly 7* (1946), para mais sobre ela, ver, de Lisa Appignanesi e John Forrester, *Freud's Women* (New York, 2000). O exemplar do livro de Looney que Brunswick deu a Freud sobreviveu como parte da biblioteca que Freud levou consigo para Londres quando fugiu de Viena. Ver, de Harry Trosman e Roger Dennis Simmons, "The Freud Library", *Journal of the American Psychoanalytic Association 21* (1973), p. 646-87.

Sobre Freud e a questão da autoria, ver, de Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud, 3 vols.* (New York, 1953-57), obra que utilizei bastante. Ver também, de Peter Gay, *Reading Freud: Explorations and Entertainments* (New Haven, 1990); e, de Harry Trousman, "Freud and the Controversy over Shakespearean Authorship", *Journal of the American Association Psychoanalytic 13* (1965). Para a visão de Freud sobre Shakespeare, ver *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. James Strachey, em colaboração com Anna Freud, 24 vols. (London, 1953-74) Para sua correspondência com Strachey, ver *Bloomsbury / Freud: The Letters of James and Alix Strachey, 1924-1925*, ed. Perry Meisel e Walter Kendrick (New York, 1985). Freud teria consultado a edição de 1895-1896 do livro de Munich Georg Brandes, *William Shakespeare*, fiz citações a partir da versão inglesa do livro, traduzida do dinamarquês por William Archer, Diana White e Mary Morison (New York, 1935). Para as cartas de Freud a Fliess, incluindo as de 2 de novembro de 1896, de 12 de junho de 1897 e as cruciais de 21 de setembro de 1897 e 15 de outubro de 1897, ver *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, ed. e trad. Jeffrey Moussaieff Masson (Cambridge, Mass., 1985). Freud já via o mundo pelos olhos de Hamlet em 1872, quando escreveu a um amigo sobre suas inibições (se dizia incerto sobre estar mais atraído por uma garota ou por sua mãe) tratando-as como "a falta de sentido de Hamlet em mim, minha desconfiança" (carta de 4 de setembro de 1872, em *The Letters of Sigmund Freud to Eduard Silberstein*, ed. Walter Boehlich e trad. Pomerans J. Arnold (Cambridge, Mass., 1990)).

Para mais sobre Ernest Jones, ver seu *Hamlet and Oedipus* (New York, 1954). Freud se sentia mais confortável creditando aos artistas o trabalho criativo que antecipava e confirmava seu próprio: "Não fui eu, foram os poetas que descobriram o inconsciente" (de Norman N. Holland, "Freud on Shakespeare", *PMLA 75* [1960], p. 163 - 73). Apenas depois da segunda edição de *The Interpretation of Dreams*, em 1908, Freud, tardiamente, reconheceu que seus *insights* "se revelaram como parte da autoanálise que fiz depois da perda de meu pai, ou seja, depois do evento mais importante, mais pungente na vida de um homem". Nas astutas palavras de Jonathan Crewe: "Hamlet, ao invés de Épido Rei, é a obra 'freudiana' crucial, já que é a partir dela, e não da peça grega, que sua descoberta da estrutura edipiana do desejo inconsciente pode ser (re)efetivada" – este *insight* nunca publicado foi citado em um trabalho acadêmico, "Naught so Damned", em, de Julia Lupton e Kenneth Reinhard, *After Oedipus: Shakespeare and Psychoanalysis* (Ithaca , New York, 1993)). Ver também, de Peter L. Rudnitsky, *Freud and Oedipus* (New York, 1987).

Sobre a resposta que os discípulos de Freud reservaram à teoria, ver, de Ludwig Binswanger, *Sigmund Freud: Reminiscences of a Friendship*, trad. Norbert Guterman (New York, 1957). Binswanger, em princípio, ficou surpreso de ver um personagem ficcional ser tratado como uma pessoa real, mas se tranquilizou ao saber que a teoria de Freud estava calcada em bases biográficas. Em suas palavras: "Pessoalmente, Freud mais tarde me contou a curta história de Shakespeare, a partir da qual é fácil perceber que Shakespeare, por meio de Hamlet, demonstrava ter um severo complexo materno" (*Freud / Binswanger Correspondence*, ed. Gerhard Pichtner e trad. Pomerans J. Arnold (London, 2003).

Para as bases da revogação de Brandes, ver a referência de Gabriel Harvey a Edmund Spenser (que morreu em janeiro de 1599) e ao conde de Essex (executado no início de 1601, antes da morte do pai de Shakespeare) como se ainda estivessem vivos. Freud também contou a Jones sobre a fonte de Brandes, *Gabriel Harvey's Marginalia*, ed. G. C. Moore Smith (Stratford-upon-Avon, 1913). Freud aqui está traduzindo para o inglês *Minaturen*, de Georg Brandes, trad. Erich Holm [pseud.] (Berlin, 1919). Para saber mais da correspondência de Freud e Jones ver *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones, 1908-1939*, ed. R. Andrew Paskuaskas (Cambridge, MA., 1993). Para mais sobre a datação de *Hamlet*, na época, ver a 4° ed. de Sidney Lee, *The Life of William Shakespeare* (London, 1928), e, de Leo Kirschenbaum, "The Date of Hamlet", *Studies in Philology 34* (1937).

Jones também estava incomodado com outro problema, ainda mais complexo, em relação a *Hamlet* – quando exatamente as dimensões edípicas tinham sido acrescentadas à história. Parecia que os elementos chave da peça já estavam presentes na versão convencionalmente atribuída a Thomas Kyd, escrita muito antes do pai de Shakespeare, e de seu filho Hamnet, morrerem (ver a carta de Jones a Freud em 3 de fevereiro de 1921). Sobre Freud e o retrato Chandos, ver, de Michael Molnar, "Notes on Sigmund Freud's and Men Faces: National Portrait Gallery, September 13, 1908", in *Freud: Conflict and Culture*, ed. Michael S. Roth (New York, 1998). A frase completa é: "Rosto é raça, família e predisposição para determinada constituição". Ver Jones

e sua correspondência para saber mais sobre a visão de Freud a respeito das origens francesas de Shakespeare. Para saber a respeito do que Freud pensava sobre a autoria de Bacon, ver, de A. Bronson Feldman, "Confessions of William Shakespeare", *American Imago 10* (1953). A complexa resposta de Freud à carta de Eitingon, provocada pela publicação de um ensaio a respeito da questão de Bacon, é ambígua o suficiente para justificar a citação no original: "Interessanter war mir ein vorstehender Aufsatz über Bacon-Shakespeare. Thema and Dies of Okkulte bringen mich immer aus der etwas Fassung. Meine Neigung durchaus geht auf oder bei Autoren selbst Bacon?"[1] Da carta de 13 de novembro de 1922, em *Sigmund Freud / Max Eitingon, Briefwechsel, 1906-1939*, ed. Michael Schröter (Berlin, 2004).

Looney

Citei ou tomei como base os seguintes documentos sobre a Religião da Humanidade nesses parágrafos iniciais: *Religion of Humanity* (London: Church of Humanity, 1898); de Malcolm Quin, *The Final Circular Addressed to the Supporters of His Religious Action* (Newcastle, 1910); de Vernon Lushington, *Shakespeare. An Address Delivered to the Positivist Society of London on the 2nd of August 1885 (18 Dante 97), at Stratford-upon-Avon* (London, 1885); *The New Calendar of Great Men: Biographies of the 558 Worthies of All Ages and Nations in the Positivist Calendar of Auguste Comte* (London, 1892), ed. Frederic Harrison.

Sobre a formação de Comte, tomei por base, de Frank E. Manuel, *The Prophets of Paris: Turgot, Condorcet, Saint-Simon, Fourier, and Comte* (New York, 1962); de Isaiah Berlin, *Historical Inevitability* (London, 1954); de Aline Reilein Standley, *Auguste Comte* (Boston, 1981), de John Edwin McGee, *A Crusade for Humanity: The History of Organized Positivism in England* (London, 1931); e, especialmente o esclarecedor *The Religion of Humanity: The Impact of Comtean Positivism on Victorian Britain* (Cambridge, 1986), de T. R. Wright. Ver também seu "Positively Catholic: Malcolm Quin's Church of Humanity in Newcastle on Tyne", *Durham University Journal 75* (1983), p. 11-20.

Sobre a ordenação de Looney, ver British Library Add 43844, fol. 62. Para Quin em relação a Looney, ver, de Malcolm Quin, *A Special Circular, Addressed to the Members and Supporters of the Positivist Church and Apostolate of Newcastle-upon-Tyne, and to Other Adherents of the Religion of Humanity* (Newcastle?, 10 de outubro de 1901, three Descartes 47); de Malcolm Quin, *Religion of Humanity. Addressed to Circulate Second Annual Members and Supporters of the Positivist Church and Apostolate of Newcastle-upon-Tyne for the Year 46* (Newcastle?, 1900); e, de Malcolm Quin, *Religion of Humanity. Third Annual Circulate Addressed to Members of the Positivist Church and Apostolate of Newcastle-upon-Tyne for the Year 47* (Newcastle?, 1901?). Os pensamentos de Quin sobre a Religião da Humanidade Positivista, com menções a Looney, são raros, mas podem ser encontrados na Keele University. Para mais sobre Quin, além de Wright e McGee, ver, de Quin, *Memoirs of a Positivist* (London, 1924).

Para a observação de Virginia Woolf, feita e 1910, ver o ensaio "Character and Fiction", que apareceu pela primeira vez na *Criterion,* em julho de 1924. Para ideias sobre o Looney oxfordiano, ver, de Percy Allen, *Shakespeare Fellowship News-Letter* (May 1944); Looney oferece informação adicional em uma carta a Charles Wisner Barrell, em 6 de junho de 1937, *Shakespeare Fellowship Quarterly* (Junho, 1944). Também é útil o breve sumário sobre a carreira de Looney no vol. 1 da 3° edição de *'Shakespeare' Identified*, ed. Ruth Lloyd Miller (Jennings, Louisiana, 1975). Ver também, de Hope e Holston, *The Shakespeare Controversy* e "True Discoverer of the Shakespeare Passes", *The Shakespeare Fellowship Quarterly 5* (1944), p. 18-23. Enfim, para ver a carta de Looney na qual ele fala sobre sua formação a Congreve: British Library Add Mss. 45240, ff. 180-185, e British Library Add 43844, fol. 62. Tudo isso somado ao que Looney fala a respeito de si próprio em, de J. Thomas Looney, *"Shakespeare" Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl of Oxford* (London, 1920).

Sobre a observação de Ogburn, ver *The Mysterious William Shakespeare* (os itálicos são meus). Em relação ao apelo em mostrar Looney como um professor, ver, por exemplo, de Eddi Jolly, "An Introduction to the Oxfordian Case", que começa assim: "Há mais de cem anos, o professor, que vinha ensinando as peças de Shakespeare por muitos anos, convenceu-se de que William Shakespeare de Stratford-upon-Avon não era o seu autor", em *Great Oxford: Essays on the Life and Work of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford 1550-1604*, ed. Richard Malim (Tunbridge Wells, 2004). Nos últimos anos de sua vida, Looney exagerou o papel que sua profissão desempenhara em seus questionamentos sobre a autoria, diminuindo a importância de sua formação Positivista na composição de *'Shakespeare' Identified,* e dizendo a seus seguidores que "os estudos e deveres profissionais estiveram entre os fatores menos importantes em minha preparação para escrever esse livro específico" (*Shakespeare Fellowship Quarterly* 5 [Junho, 1944]).

Ao se posicionar sobre os estudos de Shakespeare nas páginas iniciais de *'Shakespeare' Identified*, Looney comemora o crescimento de uma: "Tendência de deixar de lado a antiga concepção de um autor criando tudo a partir de sua imaginação vigorosa, para dar espaço a uma concepção onde a obra reflete a personalidade e as experiências do autor". O comentário do editor Cecil Palmer sobre o manuscrito entregue por Looney pode ser encontrado na *Shakespeare Fellowship Newsletter* (Março, 1952). Sobre a influência exercida por Congreve na visão de Looney a respeito da política elisabetana ver, de Richard Congreve, *Elizabeth of England* (London, 1862); e suas *Historical Lectures* (London, 1900). As observações de Strachey sobre *A Tempestade* foram citadas a partir de "Shakespeare's Final Period", *Books and Characters* (New York, 1922), p. 64-69, de Lytton Strachey – o ensaio apareceu pela primeira vez na *The Independent Review* em 1906.

Sobre a destruição dos exemplares estocados do livro de Looney durante a guerra, ver, de Hope e Holston, *The Shakespeare Controversy*. Para mais sobre a visão de Looney sobre a Segunda Guerra Mundial, ver sua carta a Eva Turner Clark, citada em *Shakespeare Fellowship News-Letter 1* (1940): "Para mim, não parece que a guerra seja representada como uma luta entre a ditadura e a democracia, mas como uma força muito mais material do que espiritual". Em 10 de junho de 1939, Looney deixou explícito seu horror pelos nazistas: "Nos séculos vindouros, quando as palavras nazista e Hitler forem lembradas apenas com asco

e aversão e como sinônimos de crueldade e má fé, Shakespeare, Wordsworth, Tennyson & Shelly [sic] serão celebrados por manter as expressões do que é mais forte no caráter da humanidade" (como citado no vol. 1 da 3°. ed. de *"Shakespeare" Identified*, de Looney). Ver a carta de Looney a Flodden W. Heron de São Francisco, em 5 de junho de 1941, que foi parcialmente republicada em "The Great Pioneer's Ideas on Intellectual Freedom", *Shakespeare Fellowship Quarterly 6* (1945).

Freud, Novamente

Ver o vol. 3 de Jones, *Life and Work*, assim como *Correspondence of Freud and Jones*, especialmente as cartas de 7 de março de 1928, 11 de março de 1928, 29 de abril de 1928 e 3 de maio de 1928. Não é possível ter certeza sobre quando Freud leu pela primeira vez o livro de Looney, Jones diz "uns dez anos" depois de 1913, ou, portanto 1923 (*Life and Works*, vol. 3). Peter Gay, que parece não ter visto essa passagem de Jones, defende uma data tardia, talvez 1926 (*Reading Freud*). Ver, de Strachey, *Bloomsbury / Freud*, para saber mais sobre a carta de 25 de dezembro 1928. Na frase seguinte, Freud, que parece querer ter as duas coisas, não se mostra disposto a abandonar sua ideia – a que Looney teria se oposto frontalmente – de que Oxford "certamente emerge em Hamlet como o primeiro neurótico moderno". A obra de Peter Gay, *Freud: A Life for Our Time* (New York, 1998) oferece informações sobre Ernst Brücke e o Positivismo. Para saber mais sobre a correpondência entre Freud e Reik, ver, de Theodor Reik, *The Search Within: The Inner Experiences of a Psychoanalyst* (New York, 1956).

Sobre os últimos pensamentos de Freud a respeito da teoria da sedução (o que inclui sua crença de que as fantasias não estavam ligadas ao pai, mas à mãe, e que em geral os sedutores "acabavam por se provarem os filhos mais velhos") ver "An Autobiographical Study" (1924), de Freud, assim como seu artigo "Female Sexuality" (1931). Para suas outras explorações a respeito da teoria de Édipo, ver, especialmente, "The Dissolution of the Oedipal Complex" (1924) – todos esses artigos podem ser encontrados nas edições padrões de sua obra. Para uma visão mais qualificada sobre a rejeição de Freud da teoria da sedução em favor da edípica, ver, de Paul Robinson, *Freud and His Critics* (Berkeley, 1993).

Para o intercâmbio com Sachs, ver, de Hanns Sachs, *Freud: Master and Friend* (Cambridge, Mass., 1944); com Zweig, ver *The Letters of Sigmund Freud and Arnold Zweig*, ed. Ernest L. Freud, trad. Elaine Scott e William Robson (New York, 1970). Ver também, de Richard Flatter, "Sigmund Freud on Shakespeare", *Shakespeare Quarterly 2* (1951), p. 368-69; de H.R.Woudhuysen, "The Freudian Oxfordian", *Times Literary Supplement* 20-26 (Abril 1990); e as cartas de Freud a James S. H. Branson, em 25 de março de 1934, reproduzidas no "Apêndice A" de *Life and Works*, de Jones.

A carta de Freud, em inglês, para Smiley Blanton, datada de 20 de dezembro de 1937, pode ser encontrada nos arquivos da Wisconsin Historical Society, The Margaret Gray Blanton Papers, Mss 93, Box 13, folder 2. Freud corrigiria sua visão sobre Hamlet, e passaria a defender a causa da autoria de Oxford, primeiro em uma nota de rodapé, acrescentada em 1930, em *The Interpretation of Dreams*, depois em um rodapé em *Moses and Monotheism* (1939), e, finalmente, na edição póstuma de 1940 para *Outline of Psychoanalysis*.

Freud acrescentou uma nota de rodapé em *An Autobiographical Study*, em 1935, na qual escreve: "Não acredito mais que William Shakespeare, o ator de Stratford, seja o autor das obras que por tanto tempo foram creditadas a ele. Desde o lançamento de *'Shakespeare' Identified*, de J. T. Looney, estou praticamente convencido que, na verdade, Edward de Vere, conde de Oxford, estaria por trás desse pseudônimo". Seu tradutor, James Strachey foi "pego de surpresa" diante disso e pediu a Freud para "reconsiderar", em parte por conta do "infeliz" nome de Looney[2]. Freud respondeu secamente em 29 de agosto de 1935, dizendo: "Não consigo entender a atitude inglesa diante dessa questão: Edward de Vere era um cavalheiro tão inglês quanto Will Shakspere". Embora tenha entrado em acordo com Strachey em relação à versão inglesa, ele pediu que a nota fosse incluída na edição americana, onde "esse mesmo tipo de defesa narcisística não precisa ser temido".

Relato as impressões de Freud sobre "os ideais do hitlerismo" a partir de sua carta a Marie Bonaparte, citada em, de Giovanni Costigan, *Sigmund Freud: A Short Biography* (New York, 1965). Ver também sua carta de 7 de abril de 1933 a Ernest Jones, em *Their Correspondence*. A descrição de Freud como um "seguidor" de Looney é citada a partir de A. Bronson Feldman, "Confessions of William Shakespeare". O relato da filha de Looney aparece no artigo de Percy Allen, "John Thomas Looney" (1870-1944), *Shakespeare Fellowship Newsletter* (Maio, 1944). Para conhecer a carta de Looney a Freud, em 15 de julho de 1938, ver, J. Thomas Looney a Sigmund Freud, Container number 36, Sigmund Freud Papers, Sigmund Freud Collection, Manuscript Division, Library of Congress, Washington DC.

Oxfordianos

Sobre o surgimento dos vários candidatos aristocratas, ver, de Churchill, *Shakespeare and His Betters*; de Gibson, *Shakespeare Claimants*; de Michell, *Who Wrote Shakespeare?*; e, de Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*. Sobre Sherlock Holmes, ver, de Claud W. Sykes, *Alias William Shakespeare?* (London, 1947). O primeiro a defender a hipótese de Derby foi James Greenstreet, "A Hitherto Unknown Noble Author of Elizabethan Comedies" (Julho, 1891), "Further Notices of William Stanley" (Janeiro, 1892), e "Testimonies against the Accepted Authorship of Shakespeare's Plays" (Maio, 1892), todos ensaios publicados em *The Genealogist*. Mas foi apenas em 1915 que a hipótese de Derby realmente começou a ser articulada. Latham Davis defendeu Essex em *Shake-Speare: England's Ulysses* (Seaford, Delaware, 1905); J. C. Nicol argumentou em favor de Southampton em *The Real Shakespeare* (London, 1905). Para os derbistas, ver, especialmente: de Robert Frazer, *The Silent Shakespeare* (Philadelphia, 1915); e, de Abel Lefranc, *Sous le masque of William Shakespeare: William Stanley, Comte de Vie Derby, 2 vols.* (Paris, 1919). Hermann Burkhard (escrevendo sob o pseudônimo de Peter Alvor) propôs, em 1906, que Rutland teria escrito as comédias e Southampton as tragédias históricas. A autoria solo de Rutland foi, então, defendida na introdução da peça alemã *Der wahre Shakespeare*, de Carl Bleibtreu, que prosseguiu no argumento anos mais tarde com *Die Lösung der Shakespearefrage*, e, em 1909, novamente com *Shakespeare's Geheimnis* (Berne, 1923). O maior defensor de Rutland foi Célestin Demblon que, em 1912, publicou *Lord Rutland est Shakespeare* e, dois anos depois, *L'auteur d'Hamlet et son monde* (Paris, 1914). Para as primeiras hipóteses em defesa de Marlowe, ver, de Wilbur G. Zeigler, *It Was Marlowe* (Chicago, 1895).

Para o grande apreço de Freud pelos estudos de Turner, ver sua última carta de 20 de dezembro de 1937 a Smiley Blanton na Wisconsin Historical Society, The Margaret Gray Blanton Papers, Mss 93, Box 13, folder 2. Para o ensaio de Looney a respeito das *Alegres Comadres de Windsor*, ver, de J. Thomas Looney, "The Earl of Oxford as 'Shakespeare': New Evidence", *The Golden Hind* (1922), p. 23-30. Para fatos biográficos sobre a vida de de Vere, ver o verbete feito por Alan H. Nelson no *Oxford Dictionary of National Biography*, assim como sua biografia, *Monstrous Adversary: The Life of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford* (Liverpool, 2003). David Chandler é um dos poucos críticos a analisar a metodologia oxfordiana. Ver seu "Historicizing Difference: Anti-Stratfordians and the Academy", *Elizabethan Review* (1991). Esse jornal eletrônico não existe mais, porém, o artigo pode ser encontrado em: http://web.archive.org/web/20060506133739/http://www.jmucci.com/ER/articles/chandler.htm.

Sobre a fundação da Shakespeare Fellowship, ver, de B. R. Ward, *The Mystery of "Mr. W. H."*(London, 1923); *Shakespeare Authorship Review 1* (1959); assim como os arquivos da Brunel University, que incluem a lista de membros originais da Shakespeare Fellowship, "Shakespeare Library Fellowship" (SAT-0067, Brunel University). Sobre Charles Wisner Barrell, ver "Identifying 'Shakespeare'", na *Scientific American* (Janeiro, 1940); assim como em, de Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare*. Para Leslie Howard, ver, de Hope e Holston, *The Shakespeare Controversy*. As palavras de Looney a respeito das evidências circunstanciais, assim como sua visão a repeito das relações de Oxford com outros poetas, aparecem em sua edição de *The Poems of Edward De Vere* (London, 1921); sua carta para o Sr. Hadder, de 1927, foi republicada na *Shakespeare Fellowship Newsletter* (Setembro, 1952). Para uma lista mais completa das obras de escritores que atribuíram as peças a Oxford ver, por exemplo, de Paul Streitz, *Oxford: Son of Queen Elizabeth I* (Darien, Conn., 2001); ver também: *The Oxford Authorship Site*, em http:/ / www.oxford-shakespeare.com, e, mais recentemente, o artigo da editora oxfordiana Stephanie Hughes em "Beyond the Authorship Question: Only the Beginning Was Shakespeare?" *Shakespeare Matters 4* (Primavera, 2005).

Para saber mais sobre o episódio em que as obras de Marlowe foram atribuídas a Shakespeare no começo do século XIX, ver, de David Chandler, "Marlowe: The Hoax by William Taylor", *Notes and Queries 239* (Junho, 1994), 220-22. Para a alegação de que a obra de Looney anunciava não conter cifras, ver a propaganda da edição de Looney dos *Poems of Edward de Vere*. Para as descobertas de George Frisbee, ver seu *Edward de Vere: The Great Elizabethan* (London, 1931). As observações de Looney sobre Allen estão registradas em sua carta a Joan Violet Robinson, em 3 de setembro de 1933, publicada em, de Christopher Paul, "A New Letter by J. T. Looney Brought to Light", *Shakespeare Oxford Newsletter 43* (Verão, 2007). Sobre Freud e Allen, ver, de H. R. Woudhuysen, "The Freudian Oxfordian", *Times Literary Supplement*, 20-26 (Abril, 1990).

Para mais sobre as teorias do Príncipe Tudor, ver, de Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare*; também a carta de Ogburn ao editor da *The Elizabethan Review*, 5.1 (Primavera, 1997); e o artigo de Paul H. Altrocchi, "A Royal Shame: The Origins and History of the Prince Tudor Theory", *Shakespeare Matters 4* (Verão, 2005). Sobre as origens da teoria, ver, de Percy Allen, *Lord Oxford and Shakespeare: A Reply to John Drinkwater* (London, 1933) e, de Allen em colaboração com B. M. Ward, *An Enquiry into the Relations Between Lord Oxford as' Shakespeare, Queen Elizabeth and the Fair Youth of Shakespeare's Sonnets* (London 1936).

Sobre a teoria do Príncipe Tudor, Parte II, ver, de Paul Streitz, *Oxford: Son of Queen Elizabeth I*. Incestuosas como seriam as relações dos envolvidos, Streitz ainda assim toma uma postura firme no que se refere a qualquer atração homoerótica de Oxford

em relação a seu filho e meio-irmão, Southampton. Streitz oferece uma genealogia útil da união de Elizabeth e Seymour e de Oxford e Elizabeth, até chegar a Southampton, e, em linha direta, à princesa Diana. Para um critico oxfordiano da teoria, ver, de Christopher Paul, "The Prince Tudor Dilemma: Hip Thesis, Hypothesis or Old Wives' Tale?" *Oxfordian 5* (2002), p. 47-69. Para as observações de Roger Strimatter, ver *The Oxfordian 2* (1999).

Para saber mais sobre o voto de confiança em Allen, ver *Shakespeare Fellowship Newsletter* (Março, 1946). Sobre Stephen Greenblatt, em relação a falar com os mortos, ver a introdução de *Shakespearean Negotiations* (Berkeley, 1988). Para mais sobre Hester Dowden, ver, de Edmund Bentley, *Far Horizon: The Biography of Hester Dowden, Medium and Psychic Investigator* (London, 1951). Percy Allen conta sobre suas seções e descobertas em *Talks with Elizabethans: Revealing the Mystery of 'William Shakespeare'* (London, 1947?) Obra em que publicou, na folha de rosto, o soneto reproduzido neste livro.

Sobre o destino do movimento oxfordiano, ver, além de Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare*: *Shakespeare Fellowship Quarterly 5* (1944); *Shakespeare Authorship Review 7* (1962); *Shakespeare Oxford Society Newsletter*, 15 de dezembro de 1966 e *Shakespeare Oxford Society Newsletter*, 25 de maio de 1966. Para a alegação de Barrell sobre o retrato Ashbourne, ver, de Schoenbaum, *William Shakespeare, Records and Images*. Sobre o declínio do movimento oxfordiano nos anos 1960 e 1970, ver *Shakespeare Oxford Society Newsletter*, 28 de fevereiro de 1969; *Shakespeare Oxford Society Newsletter*, 31 de março de 1970; *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (Outono 1976); e ver também a página introdutória em memória a Charlton Ogburn Jr. em *The Oxfordian 2* (1999), assim como os comentários de Charles Vere na *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (1994). As observações de Louis B. Wright aparecem em "The Anti-Shakespeare Industry and the Growth of Cults", *Virginia Quarterly Review 35* (1959). Ver também, de Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*.

Para mais sobre Ogburn, ver *Shakespeare Matters* (Verão, 2007); de Charlton Ogburn, "President's Message", *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (Outono, 1976); e *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (30 de março de 1966). Sobre a Doutrina da Justiça, ver, de Fred W. Friendly, *The Good Guys, The Bad Guys and The First Amendment: Free Speech vs. Fairness in Broadcasting* (New York, 1976); e, de Steven J. Simmons, *The Fairness Doctrine and the Media* (Berkeley, 1978). Sobre os esforços de Ogburn, ver, além de *The Mysterious William Shakespeare*: *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (Inverno, 1979); seu artigo "President's Message", *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (Outono, 1976).

Shakespeare no Tribunal

Sobre o júri simulado em Washington D.C., ver, de James Lardner, "Who Wrote Shakespeare?", *The New Yorker*, 11 de abril de 1988, e "Washington Talk: Briefing; In Re Shakespeare", *New York Times*, 10 de setembro de 1987. Kreeger esperava que os juizes se preparassem lendo, de Schoenbaum, *Documentary Life,* e, de Ogburn, *Mysterious William Shakespeare*. Isso não funcionou, e eles se fiaram nos argumentos de dois professores universitários americanos de Direito, Peter Jasri, por Oxford, e James Boyle, a favor de Shakespeare. Para uma transcrição completa, ver *American University Law Review 37* (Primavera, 1988), p. 609-826. A carta de reclamação de Ogburn apareceu em *Shakespeare Oxford Society Newsletter 24* (Primavera, 1988). Ver a entrevista com Charlton Ogburn, conduzida pela dra. Sheila Tombe, em *Apostrophe* (Primavera/Verão, 1996). Ver também "Preface", de Kreeger, *American University Law Review 37.3* (Primavera, 1988). O juiz Stevens foi ainda mais explícito em sua sugestão de como os oxfordianos deveriam construir sua hipótese cinco anos mais tarde, em uma palestra que deu na Wilkes University, na Pensilvânia. Nessa altura, ele já aceitara quase completamente as suposições sobre a natureza autobiográfica das peças, assim como seu viés aristrocrático. Ver, do juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos, John Paul Stevens, "The Shakespeare Canon of Statutory Construction", *University of Pennsylvania Law Review 140* (1992).

Para o júri simulado de Londres, ver, de David J. Hanson, "The Wildcatter Reports on the London Moot Court Hearing in an Open Letter to Russell des Cognets", *The Shakespeare Newsletter* (Primavera/ Verão, 1989). Lorde Ackner encerrou com um gracejo, citando James Barrie: "Não sei se Bacon escreveu as obras de Shakespeare, mas, se não o fez, parece ter perdido a oportunidade de uma vida" – da transcrição do júri simulado nos arquivos do International Shakespeare Globe Centre, "Shakespeare Globe Trust, Shakespeare Moot, Judges Summing Up" (arquivo "1988 Moot"). Ver também, de Gordon C. Cyr, "Let The Real Debate Begin! Legalisms of 'Moot' Format Obscure the Authorship Question", *The Shakespeare Oxford Society Newsletter 25* (Inverno, 1989). Ver também, de 26 de novembro de 1988: "Appraisals from Anonymous Sources", que se segue ao artigo de Cyr. Sobre o apoio financeiro oferecido por Hunt, e para mais informações sobre a relação entre essas suas organizações britânicas, ver a correspondência de Charles Beauclerk nos arquivos da biblioteca da Brunel University, Shakespeare Authorship Trust, Box 0033. Para a edição britânica do livro de Ogburn, ver, de Charlton Ogburn, *The Mystery of William Shakespeare: An abridgement of the Original American Edition*, ed. Lord Vere (London, 1988).

Sobre o número de visitas, ver "News Items of Interest from Gary Goldstein", na *Shakespeare Oxford Society Newsletter 25* (Verão, 1989); a WGBH-TV de Boston declarou que o episódio de *Frontline* sobre o assunto foi o mais assistido da temporada. Para mais sobre a renovação das energias do movimento oxfordiano, ver: *Shakespeare Oxford Society Newsletter* (Julho, 1992); e, de Lewis H. Lapham, "Notebook: Full Fathom Five", *Harper's Magazine* (Abril, 1999). A pesquisa é citada a partir do *U. S. News*, de 15 de junho de 1997. Sobre Westminster, ver, de Nathan Baca, "Commemorating Marlowe", *Shakespeare Matters 2* (Outono, 2002); e *Shakespeare Matters* (Verão, 2003) a respeito dos esfoços para arrecadar fundos. Sobre o agnosticismo de William Niederkorn, a citação foi feita a partir de um *e-mail* não solicitado que ele enviou a mim em 9 de janeiro de 2007. Para mais sobre Niederkorn, ver *Shakespeare Matters 1* (Verão, 2002); *Shakespeare Matters 4* (Inverno, 2005). Ver também, de William S. Niederkorn, "The Shakespeare Code, and Other Fanciful Ideas from the Traditional Camp", *New York Times*, 30 de agosto de 2005. Para uma análise interessante sobre Niederkorn e Shakespeare, ver, de Ron Rosenbaum, "The Shakespeare Code: Is *Times* Guy Kind Of Bard 'Creationist'?", *New York Observer*, 19 de setembro de 2005. E para uma crítica à conclusão de Niederkorn de que cada lado tem sua própria excelente história para contar, ver meu "Happy Birthday, Whoever You Were", *The Telegraph* (23 de abril de 2006). Sobre a National Public Radio e Renee Montagne, ver "The Real Shakespeare: Evidence Points to Earl", NPR, 4 de julho de 2008. O prêmio foi entregue a Renee Montagne na 13° Annual Shakespeare Authorship Studies Conference, em 2009. Para mais sobre os oxfordianos na Suprema Corte dos Estados Unidos, ver Jess Bravin, "Justice Stevens Renders an Opinion on Who Wrote Shakespeare's Plays", *Wall Street Journal*, 18 de abril de 2009. Para estudos oxfordianos recentes, ver *Great Oxford*, ed. Richard Malin. Para uma típica edição oxfordiana das peças de Shakespeare, ver de William Shakespeare, *Macbeth*, editada e "amplamente anotada de uma perspectiva oxfordiana", Richard F. Whalen (Truro, MA., 2007).

Faço uma citação a partir da introdução da tese de Stritmatter, em http://www.shakespearefellowship.org/virtualclassroom/intro.pdf. Para a crítica a seu argumento, ver, a "Bíblia Oxfordiana" de Kathman, na qual me baseei, e a partir da qual fiz citações, acessível em: shakespeareauthorship.com. Ver também as críticas de Tom Veal *on-line* em: stromata.tripod.com/id288.htm e stromata.tripod.com/id459.htm. Ver, ainda, de Scott Heller, "In a Centuries-Old Debate, Shakespeare Doubters Point to New Evidence", *The Chronicle of Higher Education*, 4 de junho de 1999, onde Alan Nelson é citado. Sobre o juiz Stevens, ver, de Bravin, "Justice Stevens Renders an Opinion", *Wall Street Journal*. Parte do renascimento do interesse em Marlowe também pode ser creditado ao documentário do director Michael Rubbo, *Much Ado About Something*, criado em resposta ao *Frontline* de1989, que ignorou a hipótese de Marlowe em detrimento de Oxford (www.pbs.org/wgbh/ pages/frontline/shows/muchado/fine). Ver também, por exemplo, The Marlowe-Shakespeare Connection

(marlowe-shakespeare.blogspot.com); Marlowe's Ghost (marlowesghost.com); The Marlowe Lives! Association (www.marlovian.com); e, a página de Peter Farey (www2.prestel.co.uk/rey). Ver, ainda, a introdução a *Hamlet*, de William Shakespeare e Christopher Marlowe, ed. Alex Jack (Becket, Massachusetts., 2005); e de William Honey, *The Life, Loves, and Achievements of Christopher Marlowe, alias Shakespeare* (London, 1982). Sobre Jarmusch e Marlowe, ver, de Lynn Hirschberg, "The Last of the Indies", *New York Times*, 31 de julho de 2005.

Sobre as observações de Moore, ver, de Peter Moore, "Recent Developments in the Case for the Oxford Shakespeare", *Ever Reader* (No. 4, Outono, 1996/Inverno, 1997). Ver também, de William Boyle, "Books and Book Reviewers", *Shakespeare Matters 2* (Outono, 2002). Para o "Beginner's Guide", ver www.shakespeareoxford.com/?p=35. As observações de Shahan aparecem em *Shakespeare Matters* (Outono, 2007). Para mais sobre as pessoas que assinaram a "Declaração de Dúvida Razoável", ver: www.doubtaboutwill.org.

Shakespeare

As provas em favor de Shakespeare

Para fatos sobre as edições das peças e poemas, ver, de Andrew Murphy, *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing* (Cambridge, 2003). Para Buc e o conde de Oxford, ver, de Charles J. Sisson, *Thomas Lodge and Other Elizabethans* (Cambridge, Mass., 1933). Meu relato do encontro de Buc com Shakespeare se baseia em, de Alan H. Nelson, "George Buc, William Shakespeare, and the Folger George a Greene", *Shakespeare Quarterly 49* (1998), p. 74-83; ver também, de James Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* (London and New York, 2005). Para mais sobre as composições tipográficas, ver, de Margreta de Grazia e Peter Stallybrass, "The Materiality of the Shakespearean Text", *Shakespeare Quarterly 44* (1993), p. 255-83; de Randall McCleod, "Spellbound: Typography and the Concept of Old-Spelling Editions", *Renaissance and Reformation, ns 3* (1979), p. 50-65; e, de Adam G. Hooks, "Authorship of Shakespeare and Narrative: Biography, History Book, and the Case of Richard Field". Sobre a origem, nos anos 1870, dos poetas aristocráticos elisabetanos que eram avessos a publicação de seus trabalhos, ver o ensaio definitivo de Steve W. May, "Tudor Aristocrats and the Mythical 'Stigma of Print", *Renaissance Papers 10* (1980), p. 11-18.

O tipo de especifidade oferecida pela performance de 1604 performance é completamente estranha aos pagamentos feitos pela corte, usualmente limitados aos nomes das pessoas que vinham buscar o dinheiro que lhes era devido (assim, por exemplo, Kemp, Burbage e Shakespeare são nomeados como os homens que receberam o pagamento em 1595, pela apresentaçõa feita por sua companhia na corte), como observado em *William Shakespeare: Facts and Problems*, de Chambers. Para uma discussão interessante sobre o que os dramaturgos sabiam a respeito das especificidades dos palcos, ver, de Stanley Wells, *Shakespeare and Co.* (London, 2006).

“Nosso companheiro Shakespeare”

Ver, de Chambers, *William Shakespeare: Facts and Problems*, para saber mais sobre o que os outros escritores diziam a respeito do bardo. Sobre Beaumont e Fletcher, ver, de Aubrey, *Brief Lives*, e o verbete sobre Beaumont escrito por Philip Finkelpearl no novo *Dictionary of National Biography*. Para mais sobre a datação do poema de Beaumont, ver, de Peter R. Moore, “The date of F. B. ‘s Verse Letter to Ben Jonson”, *Notes & Queries* (Setembro, 1995), p. 347-52. Para uma esclarecedora argumentação sobre os ‘Pavier quartos’, ver, de Sonia Massai, *Shakespeare and the Rise of the Editor* (Cambridge, 2007). Ver também, de John Jowett, *Shakespeare and Text* (Oxford, 2007). Devo a Deelman a sugestão do motivo pelo qual a trupe King’s Men teria visitado Stratford, *The Great Shakespeare Jubilee*. Sobre as anotações feitas no exemplar Huntington de *Britannia,* de Camden, ver, de Paul Altrocci, “Sleuthing an Enigmatic Latin Annotation”, *Shakespeare Matters, 2* (Verão, 2003), assim como a pesquisa de Alan Nelson sobre a formação de Hunt, e sua tradução também (ver web.archive.org/web/20051226113826/socrates.berkeley.edu/~ahnelson/Roscius.html). Ver, de Diana Price, *Shakespeare’s Unorthodox Biography*.

Shakespeare Jacobiano

Sobre os filmes sobre os jacobianos, ver, de Ronald Hutton, "Why Do not Get Filmed the Stuarts?" em *Tudors and Stuarts on Film: Historical Perspectives*, ed. Susan Doran e Thomas S. Freeman (New York, 2009), p. 246-58. Faço uma citação a partir do roteiro de Marc Norman e Tom Stoppard, *Shakespeare in Love: A Screenplay* (New York, 1998). Para mais a respeito de Elizabeth e Shakespeare, ver, de Helen Hackett, *Elizabeth and Shakespeare: The Meeting of Two Myths* (Princeton, 2009), assim como, de Rowe, *Life of Shakespeare*. Sobre a carta do rei Jaime a Shakespeare, ver *A Collection of Poems ... by Mr. William Shakespeare*, ed. Bernard Lintott (London, 1709). Para a companhia de meninos e sobre seu repertório, ver, de Lucy Munro, *Children of the Queen's Revels* (Cambridge, 2005). Sobre a citação a respeito dos atores jovens na Cena VII do *in-quarto* de *Hamlet*, 1603, ver *The First Room of Hamlet*, ed. Kathleen O. Irace (Cambridge, 1998). Sobre a reação irada do rei Jaime, ver a carta de sir Thomas Lake ao lorde Salisbury, em 11 de março de 1608, citada em *Shakespeare's Blackfriars Playhouse* (New York, 1964), de Irwin Smith. Para mais sobre Blackfriars, ver: de Gerald Eades Bentley, "Shakespeare and the Blackfriars Theatre", *Shakespeare Survey 1* (1948), p. 38-50; de Leeds Barroll, "Shakespeare and the Second Blackfriars Theatre", *Shakespeare Studies 33* (2005), p. 156-170; de Gerald Eades Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage, vol. 6* (Oxford, 1968); de Andrew Gurr, *The Shakespeare Company: 1595-1642* (Cambridge, 2004); e *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, ed. Paul Menzer (Selinsgrove, 2006).

Sobre as danças presentes nas peças do teatro Blackfriars ver, por exemplo, as sequências elaboradas para *Um Conto de Inverno*, *Dois Nobres Parentes*, *Henrique VIII* e, especialmente, *A Tempestade*, com a coreografia das 'Formas Estranhas' no Ato III e a dança das ninfas no Ato IV. Minha argumentação a respeito da música e da dança nas peças do Blackfriars se baseia no trabalho valioso de Irwin Smith. Ver também a excelente visão geral proporcionada por Brissenden em seu *Shakespeare and the Dance* (London, 1981).

Parece que a diversão do Ato III de Os Dois Nobres Parentes foi tirada da segunda anti-masque de *Masque of the Inner Temple and Gray's Inn*, de Beaumont, que tinha sido apresentada em Whitehall, em 20 de fevereiro de 1613, durante a celebração do casamento da princesa Elizabeth (ver, de Brissenden, *Shakespeare and the Dance*). O rei Jaime gostou a ponto de pedir para que fosse encenada novamente. Sobre as anti-masques da *King's Men*, ver, de Richard Proudfoot, "Shakespeare and the New Dramatists of the 1606-1613 King's Men" em *Later Shakespeare*, ed. Russell Bernard John Brown and Harris (London, 1966), p. 235-61. Para a anti-masque em A Tempestade, ver, de Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley, 1975). Para mais sobre Kermode e a linguagem adotada nas últimas peças, ver *Shakespeare's Language* (London, 2000). Ver também, de Russ McDonald, *Shakespeare's Late Style* (Cambridge, 2006); e, de McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing*.

A frase completa de Strachey é: "ele não dá mais atenção a quem diz o quê, está mais interessado em encontrar um espaço para sua lírica impecável, ou um novo efeito rítmico inimaginável, ou uma fala grandiosa e mística"; ver, de Strachey, "Shakespeare's Final Period" *The Independent Review 3* (Agosto, 1904). Para fontes contemporêneas que tratam do incêndio no Globe, ver, por exemplo, os relatos citados na edição Arden de Gordon McMullan para Henrique VIII [London, 2000]).

Sobre Chambers, ver seu capítulo "The Problem of Authenticity", em *William Shakespeare: Facts and Problems*, assim como sua famosa palestra na British Academy sobre *The Disintegration of Shakespeare* (Oxford, 1924). E ver também, de Ben Jonson, *Volpone*, ed. R. B. Parker (Manchester, 1983). A carta de Field, cito a partir de Brian Vickers em *Shakespeare, Co-Author: An Historical Study of Five Collaborative Plays* (Oxford, 2002). A história da taverna Fletcher é contada por Thomas Fuller no vol. 2 de *The History of the Worthies of England* (London, 1662). Para uma argumentação completa sobre a divisão do trabalho entre Shakespeare e seus colaboradores, ver, de Vickers, *Shakespeare, Co-Author*. Ver também, de Stanley Wells, *Shakespeare and Co.*; e, de C. J. Sisson, *Lost Plays of Shakespeare* (Cambridge, 1936). Para um relato fascinante sobre Shakespeare e George Wilkins, ver, de Charles Nicholl, *The Lodger: Shakespeare on Silver Street* (London, 2008).

Epílogo

Sobre os pressupostos autobiográficos subjacentes partilhados por aqueles que negam a autoria de Shakespeare, ver, por exemplo, de Diana Price, *Shakespeare's Unorthodox Biography*; de Hank Whittemore, *The Monument* (Marshfield Hills, Mass., 2008); e, de William Boyle, "Can Literature Be Evidence?" em *Shakespeare Matters 3* (Verão, 2004).

Ver, de Michael Wood, *In Search of Shakespeare* (London, 2003); de Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (New York, 2004); ver ainda de Greenblatt "The Great Dane Goes to the Dogs", *New York Review of Books 26* (Março, 2009); e, de René Weis, *Shakespeare Revealed: A Biography* (London, 2007). Ver também, *Shakespeare's Personality*, ed. Norman N. Holland, Sidney Homan e Bernard J. Paris (Berkeley, 1989). Sobre as observações de Bate e a resposta de Niederkorn,ver, de Jonathan Bate, "This Is the Story of the Bard's Heart?" *The Times*, 20 de abril de 2009; e, de William S. Niederkorn, "The Sonnets at 400", em *Paper Cuts*, o blog dos editores do *New York Times Book Review*, *The New York Times*, 20 de maio de 2009. E ver, de Hank Whittemore, *The Monument*. T. S. Eliot comenta, "Estou inclinado a acreditar que as pessoas estão enganadas a respeito de Shakespeare na mesma proporção de sua superioridade em relação a mim" em seu "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", em *Selected Essays, 2° ed* (London, 1934).

Muito a respeito da história social da época pode ser encontrado em *English Population History from Family Reconstitution, 1580-1837* (Cambridge, 1997), de E.A. Wrigley, et al; e em *The Population History of England, 1541-1871: A Reconstruction* (London, 1981), de E. A. Wrigley e R.S. Schofield. Para uma visão mais recente, ver, de Will Coster, *Family and Kinship in England 1450-1800* (London, 2001); *The Family in Early Modern England*, ed. Helen Berry e Elizabeth Foyster (Cambridge, 2007); e, de Naomi Tadmore, "The Concept of the Household-Family in Eighteenth-Century England", *Past and Present*, 151 (1996), p. 111-40. Sobre os primórdios da autobiografia moderna ver, de Paul Delany, *British Autobiography in the Seventeenth Century* (London, 1969); de Meredith Skura, *Tudor Autobiography* (Chicago, 2008); de Henry Cuffe, *The Differences of the Ages of Man's Life* (London, 1607); e, de Greer, *Shakespeare's Wife*. Ver também, de Gail Kern Paster, *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage* (Chicago, 2004); e *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, ed. Gail Kern Paster, Katherine Rowe e Mary Floyd-Wilson (Philadelphia, 2004).

Para a história da entrevista de Mark Lawson ver, de Susan Elderkin, "Gullible's Travels", *Financial Times*, 23 de junho de 2007 – agradeço a Rosie Blau, que autorizou a publicação e a compartilhou comigo. Sobre a obra de Giles Fletcher, ver seu *Licia, or Poems of Love* (np, 1593); *The English Works of Giles Fletcher, the Elder,* ed. Lloyd E. Berry (Madison, 1964); e, de Gordon McMullan, o excelente verbete no *Dictionary of National Biography*. Sobre a história do jovem estudioso que se gabou de ter dormido com Licia, ver *Records of Early English Drama: Cambridge*, ed. Alan H. Nelson, 2 vols. (Toronto, 1989); assim como, de Nelson, "Shakespeare and the bibliophiles", no qual é contada a história do jovem William Covell (um futuro clérigo e um admirador do "encantador Shakespeare") que se gabou para um colega de Cambridge (que, por sua vez, contou isso a uma mulher casada com quem Covell estava tendo um caso) de ter "se deitado com Licia". Sobre o que Shakespeare poderia ter aprendido em sua *grammar school*, ver, de T. W. Baldwin, *William Shakspere's Small Latine & Lesse Greeke, 2 vols.* (Urbana, Illinois, 1944). Sobre o vocabulário de Shakespeare, ver, de David Crystal, *'Think on My Words': Exploring Shakespeare's Language* (Cambridge, 2008).

Agradecimentos

Pesquisar e escrever um livro são trabalhos solitários, enquanto a revisão e a publicação do mesmo são um esforço extremamente colaborativo. Fui abençoado por contar com amigos e colegas – James Bednarz, Mary Cregan, Robert Griffin, David Kastan, Richard McCoy, William Sherman, Alvin Snider e Stanley Wells – que, pacientemente, leram e ajudaram a melhorar meu trabalho por muitos anos. Coletivamente, fizeram deste livro uma obra muito melhor do que a primeira versão que compartilhei com eles, e me pouparam muitos erros factuais e de julgamento.

Pude me beneficiar enormemente da orientação de um par de editores brilhantes, Bob Bender e Julian Loose, bem como das sugestões e do apoio de minhas agentes literárias, Anne Edelstein e Rachel Calder. Também sou grato pela ajuda que tive – durante toda a jornada, em assuntos grandes ou pequenos – a Rosie Blau, Warren Boutcher, Jerry Brotton, Tim Brearley, Maurice Charney, Ashley Combest, Barry e Mary Cregan, Jonathan Evans, Clive Fisher, Andrew Hatfield, David Kurnick, William Leahy, Hermione Lee, Zachary Lesser, Johanna Li, Laurie Maguire, Russ McDonald, John McGavin, Gordon McMullan, James Miller, William Monroe, Alan Nelson, David Norbrook, Gail Kern Paster, Tom Paulin, Douglas Pfeiffer, Trevor Poots, Ross Posnock, Martin Puchner, Jacqueline Rose, Richard Sacks, Herbert e Lorraine Shapiro, Jill Shapiro, Michael Shapiro, Kevin Sharp, Laurie Sheck, Lisa Silverman, Patrick Spottiswoode, Alan Stewart, Jean Strouse, Alan Stewart, Daniel Swift, Sam Swope, Jeff Talarigo, Jeremy Treglown, Pierre Walker, René Weis, Linda Woodbridge Terence Wright e Georgiana Ziegler.

Um dos argumentos implícitos neste livro é que os recursos eletrônicos podem levar as pesquisas apenas até um certo ponto; as bibliotecas e suas, em grande parte, inexploradas riquezas arquivadas permanecem cruciais. As bibliotecas foram como uma segunda casa para mim enquanto pesquisava para este livro, e sou grato pela ajuda oferecida pelos arquivistas das seguintes instituições: New York Public Library; Folger Shakespeare Library; British Library; National Library, Dublin; Karen Attar na Senate House Library da University of London; Columbia University Libraries; Huntington Library; Dartmouth College Library; Brunel University Library; Neda Salem no Mark Twain Project da Bancroft Library; University of California at Berkeley; University of Tennessee Library; Harry Miller na Wisconsin Historical Society; Helen Burton na Keele University Library; Helen Selsdon nos Helen Keller Archives da American Foundation for the Blind; e Shakespeare Birthplace Trust.

Não poderia ter escrito este livro sem o generoso apoio oferecido pela Guggenheim Fellowship, pela Distinguished Visiting Fellowship at Queen Mary, University of London, e pelo Dorothy and Lewis B. Cullman Center for Scholars and Writers at the New York Public Library, uma comunidade literária incomparável, graças, em grande parte, à orientação de Jean Strouse. Sou grato, também, ao *feedback* oferecido pelas plateias que ouviram meu trabalho, quando ainda em processo, em: Kings College, University of London; Penn State University; Sun Valley Writers Conference; Early Modern Seminar Oxford University; Queen Mary, University of London. Também estou bastante ciente do quanto aprendi em um quarto de século com meus alunos da Columbia University.

Uma vez mais, minha maior dívida é para com minha esposa e melhor crítica, Mary Cregan, e para com nosso filho Luke, a quem este livro é dedicado.

1 Achei interessante um notável ensaio a respeito de Bacon-Shakespeare. Esse tema, assim como o oculto, sempre mexe comigo. Minha tendência é a negação completa. Acredito em um delírio paranóico do autor ou do próprio Bacon.

2 Looney é uma corruptela para "lunático" em inglês.